



Università degli studi di Pisa
Facoltà di Scienze Politiche

Dottorato in Storia e Sociologia della Modernità
Ciclo 2007-2009

Settore disciplinare SPS07

La pratica teatrale come tecnologia del Sé.
Le istituzioni totali e la de-strutturazione della soggettività.

Candidato

Irene Psaroudakis

Relatore

Prof. Andrea Salvini

LA PRATICA TEATRALE COME TECNOLOGIA DEL SÉ. LE ISTITUZIONI TOTALI E LA DE-STRUTTURAZIONE DELLA SOGGETTIVITÀ

INTRODUZIONE

PARTE I

IL SELF, LE ISTITUZIONI TOTALI E LE PRATICHE DEL SÉ

Capitolo I

La devianza e lo stigma

- 1.1 La rappresentazione sociale della devianza
- 1.2 Breve storia della devianza
- 1.3 Lo stigma: un'identità negata
- 1.4 La *Labelling Theory*, la teoria dell'etichettamento e i suoi sviluppi
- 1.5 La percezione della devianza e la marginalità: lo spazio del Sé e i luoghi morali dell'esclusione.

Capitolo II

Il Self in un *frame* totalizzante

- 2.1 Sul perché le istituzioni totali
- 2.2 Il Goffman di *Asylums*
- 2.3 L'interpretazione foucaultiana del Potere

Capitolo III

La de-strutturazione del Self

- 3.1 Il Sé sociale di Mead in rapporto con il pensiero di Goffman
- 3.2 La drammaturgia del Sé
- 3.3 L'empatia nell'intersoggettività

Capitolo IV

La pratica teatrale come tecnologia di ricostruzione del Sé

4.1 Le tecnologie del Sé

4.2 Il *setting* del laboratorio teatrale come tecnologia

4.3 Il *frame* teatrale

4.4 Le teorie performative

PARTE II

IL TEATRO SOCIALE E LE SUE POSSIBILITÀ

Capitolo V

Il teatro sociale e i suoi significati

5.1 La rivoluzione di Basaglia

5.2 Il teatro sociale

Capitolo VI

Il teatro in carcere. L'esperienza della Toscana

6.1 Diritti e teatro dentro il carcere

6.2 Le esperienze. Il progetto regionale *Teatro in carcere*

6.3 Per un Teatro Stabile in Carcere: la Compagnia della Fortezza

CONCLUSIONI

Lo stigma fuori dalla soglia: una questione ancora aperta

BIBLIOGRAFIA

INTRODUZIONE

*Il cielo è, al di sopra del tetto,
così azzurro, così calmo!
Un albero, al di sopra del tetto,
dondola la sua palma.*

*La campana, nel cielo che si vede,
rintocca dolcemente.
Un uccello, sull'albero che si vede,
canta il suo lamento.*

*Dio mio, Dio mio, la vita è là,
semplice e tranquilla.
Quel placido brusio
Viene dalla città.*

*Che cos'hai fatto, tu che sei qua
E di piangere non smetti,
dì, che ne hai fatto, tu che sei qua
della tua giovinezza?*

Paul Verlaine

La luce di dentro e d il carcere scuro. La soglia, quello che si trova al di là. Il senso della soggettività. Verlaine in prigione vede un ramo d'albero e il cielo calmo. Là fuori è il dondolare del ramo, in alto la luce. Corri, corri, ma se non si ha luce dentro, se il Sé è così privato della sua completezza, si è sempre in prigione. E l'usignolo lo sa. Ma un percorso di ricostruzione del proprio Self, di restituzione della più piena relazionalità, è un processo complesso, che si scontra con la gabbia di stereotipi che si trova fuori del *frame* totale. Che ha a che fare con gli Altri, con le percezioni che si ritrovano oltre il muro. Che è un rituale, un rito di iniziazione di cui si ha, anche timore.

“La soglia, la porta, janua, Janus – per gli antichi romani è un dio. Dà il nome a gennaio, dà l'inizio all'anno. E ha due teste, una che guarda

davanti, una che guarda al passato. È dunque sacro, sacra. Sacro viene da sangue, ricordiamolo. Ogni dio a cui si sacrifica è sacro perché è insanguinato. Momento del bagnare col sangue, sangue vitale, quello che trasmigra da un essere che viene ammazzato a quello vivente che lo riceve. Ti dà vita, però è una morte. La soglia è sempre l'inizio dell'altro. Dell'altro che non conosco. È la soglia, è l'inizio di ciò che non conosco.”¹

La questione della strutturazione delle istituzioni formali e totalizzanti emerge così in stretta e complessa correlazione con la criticità della definizione dell'identità, intesa sia dal punto di vista sociale che individuale. Partendo dal presupposto che il Self di un individuo non si auto-genera, ma si forma in una dimensione di continuità con i riconoscimenti interpersonali ottenuti dall'ordine sociale e dai soggetti con cui si è in una situazione di con-presenza, si asserisce che la reazione altrui assicura una re-identificabilità sociale che assurge a membri di una comunità. Il contesto sociale intersoggettivo riveste dunque una centralità nella riflessione, al pari della costruzione e della decostruzione individualizzante: possedere un Self significa essere capaci di fare esperienza di sé in maniera completa ed indivisa, anche in relazione con se stessi. Ma nelle istituzioni totali il soggetto si fa oggetto, prodotto di una situazione e risultante di una pratica di riqualificazione della condotta entro confini socialmente riconosciuti e tramandati. L'obiettivo è il tipizzare, il rendere riconoscibile un Sé non allineato, non interpretabile e collocabile in alcuna categoria classificatoria.

Per questo emergono come necessarie tecniche di recupero della pienezza del Self: narrazioni di sé attraverso particolari tecniche che concedano nuovamente all'individuo frammentato di autoriconoscersi come soggetto pieno, totale, indiviso.

¹ G. Scabia, *La soglia*, in Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Titivillus, Corazzano, 2008, pag. 307.

Le istituzioni totali sono definite come spazi di segregazione di tutti coloro che, per volontà o condizione, si trovano al di fuori dell'ordine prestabilito, ed il cui Sé non si adegua ma contrasta il modello sociale imposto. All'interno di un tale regime rigorosamente chiuso e formalmente amministrato - in cui l'accento è posto su ciò che si esclude dalla società - si verifica un significativo annullamento dell'identità dell'individuo. Ma è proprio nelle situazioni in cui la struttura dell'essere è ridotta all'essenziale che è possibile notare con maggior chiarezza le tecniche che i soggetti utilizzano per preservare le risorse del Self da quella che è definita la "morsa dell'istituzione". La dialettica tra i poteri, la loro espressione rischia infatti di comprimere la quotidianità degli individui, e le pratiche sociali con cui interagiscono.

Tra le istituzioni classiche, si possono annoverare le case di reclusione, le strutture psichiatriche, collegi, residenze per anziani o disabili, collegi, orfanotrofi, scuole militari e in generale tutte le situazioni che presentano una rigidità strutturale e particolari condizioni relazionali di tipo restrittivo, e che sono chiamate a gestire e ospitare diverse tipologie di "esclusi" sociali. All'interno di tali contesti, l'identità degli individui subisce profonde trasformazioni. La ratio primaria è la considerazione dell'internato al pari di un deviante, da reprimere e rieducare secondo le regole prestabilite dell'*everyday life* in quanto soggetto che "offende" la collettività. La società è, infatti, ordinata prevalentemente secondo pratiche ordinate e ben definite, cui conformarsi pena l'esclusione dalla comunità. Il fenomeno della devianza, quindi, ha strettamente a che vedere con un codice morale da seguire nella vita di tutti i giorni: si è "devianti" per una particolare condizione fisica, un carattere individuale, una situazione personale, una differenza culturale. La devianza, di fatto, viene ad esprimere la forte contrapposizione tra una presunta integrazione nella società e una differenziazione. Vi si legano la questione dello stigma, e soprattutto la costruzione o la de-strutturazione dell'identità personale e della percezione del Sé all'interno di una cornice socializzata. Allo

stesso modo, anche l'etichettamento riveste un ruolo significativo: nel mondo quotidiano, il Sé effettivo dell'individuo appare in un certo senso trascurabile a fronte dell'etichetta assegnata dagli altri, che assume un carattere decisivo in quanto il soggetto deriverà il suo comportamento, anche a livello inconscio, secondo di essa. Il *label* come il riconoscimento di una particolare devianza diventa perciò la caratteristica centrale di riferimento per l'individuo, una sorta di marchio centro della sua identità: ciò si verifica in maniera piena nelle situazioni totalizzanti, in cui il "malato", il "detenuto", il "diverso" agiscono una personalità fortemente legata alle aspettative e alle percezioni che gli altri individui hanno di loro. Il ruolo assegnato dalla comunità di riferimento diventa il mezzo di espressione di un Self che è privato della sua più profonda identità, della sua più piena libertà.

Secondo l'interpretazione che Goffman offre delle istituzioni totali, queste sono i luoghi per eccellenza dove si unificano nel medesimo spazio e sotto lo stesso ordine di potere tutte le attività quotidiane, i ruoli e le funzioni dei soggetti: conseguenza è perciò un'abolizione della personalità, oltre che della libertà. *Asylums* è la prova in negativo di quanto sia significativa la pratica del rito nel processo di formazione dell'identità: agli internati (nel caso i malati psichici), per mezzo delle regole imposte dalle organizzazioni sociali, è impedito svolgere i riti simbolici di contegno e rispetto. Ne deriva la frantumazione del nucleo del proprio essere, il Self, ridotto al silenzio, alla segregazione, all'incoerenza.

Le istituzioni totali, infatti, vivono di divieti, obblighi, regole di riduzione della distanza, esclusione, e i definiti meccanismi di potere frammentano la personalità degli individui. La riflessione ha strettamente a che vedere con le varie figure e funzioni assunte in base al tipo di potere con cui l'internato ha a che fare, con i linguaggi, la corporalità e i gesti che significano la relazione di dominio e privazione, e in definitiva con lo spettro dei rapporti che intercorrono tra il potere subito e il sapere della totalità del proprio Sé.

La società esterna tende a riempire il Self destrutturato di un contenuto filtrato da regole socialmente accettate: infatti, ogni forma di reinserimento (culturale, educativo, socializzante) si evidenzia quale tentativo di superamento di una marginalità sociale e di uno stigma verso una “normalizzazione” collettivamente condivisa. La rieducazione parte da quelle che sono le regole comuni, e difetta di non mettere mai al centro dell’attenzione l’individuo con le sue qualità specifiche. Il Sé, infatti, non riacquista la sua profonda individualità, ma si conforma verso l’esterno. In contesti totalizzanti, la percezione è limitata a quello che si astrae dal riconoscimento e dall’attribuzione della società: per questo il soggetto, privato di ogni unità del Sé finisce per perdere le proprie istanze e percezioni, in una costante destrutturazione.

Il nodo critico della riflessione, quindi, si sviluppa a partire dalla considerazione che all’interno delle istituzioni totali il Self non è in grado di formarsi nuovamente nella sua specificità, in quanto il soggetto - trasformandosi da soggetto in oggetto da curare o rieducare - è portato a perdere completamente sia la propria identità sia il rapporto con il mondo esterno. Privazione principale, in ultima analisi, è il venir meno dell’essere sociale dell’individuo, dei suoi rapporti spontanei con altri soggetti con cui costruire la realtà.

Nello svolgersi dell’*everyday life* il Self svolge funzioni e ruoli, mettendo in pratica azioni in base a schemi razionali di comportamento: la questione dell’interazione tra soggetti diventa quindi uno dei focus centrali, in quanto l’incontro con l’altro si ritualizza nella collettività. Il Sé è sociale, si esprime nel palcoscenico della vita quotidiana attraverso una drammaturgia che si crea nell’incontro con l’altro: tutto ciò di cui il Sé è defraudato all’interno di un’istituzione totale. Un’analisi dei meccanismi di controllo e repressione va perciò di pari passo con il riconoscimento della lotta per il mantenimento dell’identità. La soggettività non può essere, infatti, una struttura pre-condizionata, ma un fenomeno sociale che si sviluppa attraverso una relazione

nell'ambiente sociale di riferimento: l'agire sociale è un problema di comunicazione, ed il Sé emerge come autocoscienza nei termini dei rapporti con gli altri e degli altrui atteggiamenti valutativi.

Mead ha concepito un Sé attore e creatore dell'azione, che prende forma proprio nella relazione con gli altri, in un ambiente sociale di riferimento: in tal modo il singolo attribuisce senso alle sue esperienze. È la sintesi del Me con l'Io, all'interno di un processo sociale che è dinamico e di continuo adattamento. Il Me guida il comportamento dell'essere socializzato, legando la coscienza individuale all'influenza altrui: sviluppa un senso del Self che gli permette di esperire la realtà sociale, comprendendola e interpretandola. Emerge una complessità: se da un lato si pone la differenza tra Io e Me, dall'altro si ha una difficoltà ad elaborare la definizione che si dà di Sé ed il come agire tale definizione. Nell'incontro con gli altri possono emergere, in tal modo, percezioni intime quali la vergogna, la maggior o minore socialità, l'orgoglio, la sottomissione.

Il Self è anche riflessivo - si percepisce come oggetto, è capace di darsi obiettivi e organizzare risposte - e costruisce se stesso interpretando dei ruoli.

L'individuo ha un Sé che lo porta ad interagire con se stesso, orientando le proprie azioni verso gli altri in base al tipo di oggetto che è per se stesso: questo il motivo per cui il Self deve essere completo, unico. L'internato che percepisce se stesso attraverso gli altri, in una cornice totale, si esperisce come dall'esterno, e assume dei ruoli compatibili con l'organizzazione di riferimento. Il ruolo che l'individuo viene ad assolvere si forma nell'incontro, attraverso un procedimento di *role taking*. La riflessività si esprime come dialettica, prima attraverso l'assunzione del punto di vista degli altri, poi internamente in un dialogo con se stessi: in tal modo si delinea l'identità del soggetto. Se è privato della relazione con gli altri, se è percepito unicamente nella sua "devianza", entra solamente in gioco un meccanismo di "riconoscimento sociale": il deviante è identificato così, dalla collettività esterna, dallo staff, da coloro con cui condivide lo spazio. L'identità del

soggetto si perde, smarrito nell'anonimità. Per questo motivo deve ri-costruirsi come un soggetto totale: il Sé è un essere puramente sociale e comunicativo, non può perdere la sua dimensione fondante, e la pienezza del suo essere profondo. La dimensione dell'interazionismo simbolico è strettamente sociale: chi agisce interagisce con gli altri ma anche con se stesso, interpretando e costruendo la realtà che lo circonda, a partire dal suo Self.

D'importanza primaria per l'analisi del Sé viene di conseguenza ad essere il rapporto intersoggettivo tra gli internati, il personale di riferimento e la società esterna. Una realtà situazionale del genere, infatti, appare una sorta di microcosmo che riproduce la società, le sue dinamiche e caratteristiche espressive, i suoi pregiudizi e gli stereotipi. Una continua violazione dell'identità e un'intrusione nella sfera - anche materiale - più privata hanno come conseguenza il privare i soggetti del potere sul mondo, della dimensione relazionale, della propria cultura quotidiana e di ciò che la costituisce. Lo spazio è suddiviso in realtà antitetiche, che riproducono i gruppi sociali: il dentro e il fuori. Anche per Erving Goffman il concetto di interazione tra soggetti diventa il perno: fondamentale, per il sociologo, è il rituale della protezione del Self (della persona, dei suoi rapporti, del suo mondo quotidiano) rispetto alla condizione totalizzante. I bisogni umani vengono inquadrati e manipolati secondo *asset* di natura burocratica, e si pone una netta linea di separazione tra lo staff (il personale curante, educatore, formatore, militare, di sorveglianza) e gli internati. Segno tangibile della divisione è la differenza di possesso di informazioni, di potere e di relazionalità, che è generalmente riproducibile al di là della specificità dell'istituzione.

Usando una metafora teatrale, se nel mondo quotidiano si è in grado di porre una distanza tra il ruolo agito e la collettività – il pubblico di fronte a cui ci si trova –, ciò non è possibile nelle istituzioni totali. La drammaturgia del Sé che ne deriva è necessariamente alterata: per ciò la descrizione dei meccanismi di controllo e repressione di chi svolge un ruolo antisociale si affianca al riconoscimento della lotta per il mantenimento dell'identità. Il rapporto

medico-malato mentale, governatore-governato ripropongono le stesse modalità di agire: si viene a negare a chi si trova in una condizione di svantaggio lo statuto di soggetto, disgregando il suo Sé e riproponendo le dinamiche tipiche di meccanismi di *ingroups* e *outgroups*.

Gli individui sono costretti ad agire “adattamenti secondari” per ripristinare quella certa distanza che serve ad identificarlo: sono pratiche che sviluppano un senso di appartenenza, fondamentali per riuscire a mantenere integro il Self.

Foucault ha descritto gli sviluppi della società moderna, considerando proprio i modi attraverso cui il Potere (inteso con la lettera maiuscola) ha esercitato le sue prerogative nel contesto sociale. Ha dipinto il progressivo processo della “scomparsa dello spettacolo nella tradizione” [Foucault, 1975], raccontando come il cerimoniale della pena sia lentamente entrato nell’ombra, ed il modo in cui la punizione ha cessato di essere uno spettacolo pubblico. Ma l’indice negativo della detenzione rimane, penetra nei soggetti reclusi facendosi etichetta, *label*, stereotipo. Annulla l’individualità più profonda dei soggetti, privandoli della propria dimensione relazionale ed intima. De-strutturando la completezza del Self, riempito in maniera standardizzata dalle logiche dell’istituzione.

L’attore sociale che si trova a dover svolgere la propria identità nel *frame* delle istituzioni totali può reagire all’annullamento mettendo in pratica quelle che Foucault definisce le “tecnologie del Sé”: attraverso di esse il soggetto, interagendo con gli altri, agisce su se stesso, costituendosi di nuovo come un Self pieno, totale, padrone dell’individualità. La scrittura, il teatro sono pratiche che permettono agli individui di eseguire un certo numero d’operazioni sulla propria individualità, realizzando una trasformazione del Sé verso una diversa consapevolezza. Le tecnologie del Sé indicano quindi metodi di modificazione degli individui, attraverso cui l’uomo riesce a creare un Sé che gli possa servire a definirsi, nei confronti di se stesso e degli altri, a dispetto di un ordine sociale ostile: separandosi dalla totalità del corpo sociale,

e ponendosi come oggetto dello sguardo altrui, può ri-costituirsi come soggetto.

Il contributo di Franco Basaglia – lo psichiatra che ha rivoluzionato l’idea di trattamento degli internati psichici – ha, inoltre, operato in questa direzione, mettendo al primo piano l’individuo come soggetto portatore di qualità, da far emergere e da evidenziare. Un approccio, il suo, che è orientato esclusivamente alla ricerca della soggettività, e che va oltre i criteri di istituzionalizzazione. Questa è l’unica forma possibile di rieducazione: un’attenzione che parta dai soggetti nella loro singolarità, un veicolo di espressione che si ponga al servizio di chi si trova in condizioni di disagio, ed il cui significato si differenzia dall’idea di riscatto sociale. La riflessione sul proprio Sé diventa, per gli internati, una necessità personale, il cui fine è la ricostruzione sociale della persona, della dinamica delle sue relazioni interpersonali e intersoggettive, lo svilupparsi di processi di costruzione dell’identità che nascono dal conflitto e dalla differenza. Ciò rende possibile la considerazione dei devianti quali Soggetti, e non come “Altro da Sé”, minaccia per la vita collettiva. Secondo Basaglia, le conseguenze del disturbo mentale non dipendono dal disturbo stesso, ma derivano dal rapporto che il medico – simbolo della società esterna – istaura con il paziente: tutto ha una natura relazionale e intersoggettiva, basata sui concetti di rispetto, ospitalità, comprensione.

Non è un caso, inoltre, che il mutamento di paradigma di pensiero in merito alla situazione degli internati sia, da un punto di vista anche temporale, condiviso: il 1961 può considerarsi l’anno spartiacque, in quanto è in quel periodo che Basaglia diventa direttore dell’ospedale psichiatrico di Gorizia - catalizzatore del dibattito sull’antipsichiatria -, in Francia Foucault pubblica la sua *Storia della follia*, mentre in Canada Goffman dà alle stampe *Asylums*. Vari intellettuali denunciano le funzioni di custodia e repressione delegate dalla società agli operatori della salute, del diritto, della medicina, il cui

orientamento è legato all'emarginazione e a metodologie di aspro controllo sociale.

Ma le istituzioni totali hanno un ruolo sociale, e come tale diventano spazi di produzione della conoscenza. Per questo, agire al loro interno pratiche di tecnologie del Sé, rimuove i mascheramenti che la vita quotidiana impone, con le sue regole, alla società.

Tra le varie tecniche per la ricostruzione del Self, si evidenzia il ruolo svolto dal teatro sociale nei particolari contesti di disagio ed asimmetria, quali sono le "periferie": carceri, centri diurni, strutture per disabili, quartieri ghetto ecc... Sono tutti luoghi di devianza, in cui chi vi dimora è immerso in una condizione di difficoltà. Ma la follia, la detenzione, la fame, il razzismo, la criminalità diventano all'unisono cause scatenanti di una domanda sulla natura umana e sulle sue relazioni, e che trovano voce proprio nell'espressione creativa. In fin dei conti, attraverso tale metodologia si ricongiungono i principi di etica ed estetica che hanno significato delle origini, e si riprende la tradizione teatrale occidentale, che dai tempi dell'antica Grecia ha da sempre raccontato tematiche universali.

La marginalità è il concetto che rende al meglio il significato dell'esperienza del teatro sociale: nasce nei luoghi di esclusione, e dà voce ai temi della diversità, attraverso la drammaturgia. L'intento valica la dimensione relazionale. Il teatro penetra nei non-luoghi della società, dove i rituali del quotidiano, il tempo, lo spazio e l'interazione sociale risultano alterati, come una spia che chiamata ad assolvere il proprio compito. A rispondere alle emergenze della necessità umana. Esso tende alla de-ghettizzazione, sia delle azioni performative che hanno preso vita nei luoghi periferici del disagio - cui dare una differente visibilità nell'incontro con il fuori -, sia dei protagonisti delle narrazioni, che sono anche i protagonisti del disagio e portatori di un vissuto che si fa arte. Il teatro sociale è dunque il luogo per eccellenza dove si mostra realmente quello che è dietro le quinte, ciò che si nasconde alla vista del quotidiano, oltre gli orpelli del teatro tradizionale. È lo spazio del rito in cui un certo qualcosa viene richiamato dall'ombra per tornare luce, per essere di

nuovo vita che si fa nell'espressione. Al pari, è la situazione eminentemente intersoggettiva in cui si è chiamati ad assistere, a permettere che accada la narrazione di quello che deve accadere e di ciò che necessita di essere detto, ad opera di nuovi protagonisti che abitualmente sono collocati nel buio del non-conforme.

Il laboratorio teatrale è annoverato tra le tecnologie del Sé in quanto attraverso di esso chi esperisce una situazione al margine riesce a perseguire un cambiamento da intendersi sia come cura, una modificazione di uno stato patologico o di disequilibrio, sia come trasformazione della coscienza. Qui le tecniche (corporee, mentali e linguistiche) appaiono il veicolo per approfondire le diverse possibilità del sentire e del comunicare, e lo strumento in grado di restituire al Self un reticolo di relazioni interpersonali che riesca davvero ad andare oltre i limiti imposti dagli stereotipi. Se il *training* teatrale può essere un'efficace via di trasformazione, il pensiero che si attua attraverso di esso è comunicativo: è un pensiero narrativo, basato su processi empatici. Allo stesso modo, l'esperienza del teatro entra nelle istituzioni totali quale apertura con ciò che si trova oltre la soglia. In tal modo il teatro sociale si conferma, nelle sue intuizioni profetiche, un valido e veritiero specchio della società. Proponendo quesiti fondamentali attraverso *performance* artistiche, appare come un'onda crescente di fronte alle criticità della dimensione quotidiana, fatta di distorsioni, conflittualità e tragedie. Nella metodologia del laboratorio teatrale si crea una dimensione spazio-temporale separata dalla quotidianità, a favore di una costruzione di modalità diverse non solo di pensare, percepire, muoversi ma anche di interagire: le normali regole che orientano le interazioni sociali e comunicative sono messe in discussione, o comunque sono per lo più ridefinite. Separandosi dalla totalità del corpo sociale, ridefinendosi nel confronto con l'alterità - la diversità dell'Altro fonda l'esistere dell'esperienza teatrale stessa, possibile unicamente nel distinguersi tra attore e spettatore - il Sé destrutturato si costituisce nuovamente come soggetto.

In particolare, nel teatro del carcere la rappresentazione si fa rito, è narrazione di vissuti ed esperienze, diventa la drammaturgia dell'essenziale. Lo spazio è questo, una serie di cancelli e di luoghi separati, che sanciscono fisicamente la distanza e la differenza rispetto al mondo "reale". Tutto è negato, la condizione umana per prima. La pena e il risarcimento sono allora la rappresentazione stessa: il mito è la colpa, e la domanda è il perdono nell'interazione, come se la vita dello spirito e delle emozioni potesse in qualche modo ricompensare dall'assenza di vita della corporeità relazionale sociale. È il ritorno ad una dimensione di soggetto, il cui segno simbolico è il ripristino della dignità, supremo valore della natura umana. Nell'incontro tra le parti dello spettacolo, si celebra la fusione tra il fuori ed il dentro. E gli attori non professionisti – i detenuti – diventano mezzi della bellezza dell'espressione, corpi d'arte che raccontano la vita, prima dello stesso teatro, narrano storie che popolano un mondo accanto a quello quotidiano, cui si è abituati. Il teatro è allora nella vita, non nella speranza implicita nell'espressione. Lo spettacolo, la scena sono tutto quello che definisce la situazione, non soltanto la recita degli attori. È lo spazio della reclusione, gli operatori, gli attori-detenuti come i "criminali" che applaudono i compagni: non esistono più un palco ed una ribalta, una scena ed un retroscena. Tutto è vita che racconta, che si interroga, che chiede e si prende un'altra possibilità oltre la logica dell'istituzione, nel legame che si crea e si ri-crea. Trasmettendo empaticamente la percezione di un qualcosa che prende le distanze dalla comune percezione del carcere stesso. E la relazione con l'Altro è scevra da ogni incasellamento, è ideologicamente pura, in quanto anche l'altro si trova a condividere uno spazio neutro, al di fuori delle rassicurazioni della propria cornice di significato, lontano dalle certezze del *frame* quotidiano.

L'esperienza del progetto *Teatro in carcere* della Regione Toscana – un coordinamento regionale di tutte le esperienze laboratoriali in contesti detentivi – e soprattutto la storia ventennale della Compagnia della Fortezza di Volterra sono esemplificativi di un tal genere di interpretazioni.

Nella concezione progettuale della Regione, la tecnologia teatrale si fa mezzo per uscire dalle barriere, oggettive e soggettive, per raggiungere e superare la liminalità attraverso la *performance*, per scoprire il proprio talento umano e comunicarlo non soltanto a se stessi, ma in una dimensione - quella dell'incontro del teatro – pienamente intersoggettiva. Il *setting* laboratoriale si pone come uno strumento in grado di veicolare la socializzazione, favorendo la relazione e la ricchezza del confronto tra soggetti, ma anche tra culture, estremamente differenti, ma spesso con-presenti nei luoghi detentivi. E l'ottica del progetto non chiude il proprio intento nelle mura dell'istituzione, ma domanda il rapporto con l'esterno, è portatore di un messaggio atto a consentire un avvicinamento, un legame, una conoscenza ed una sensibilità verso un mondo di realtà, altrimenti difficili da realizzare.

Il Progetto toscano di *Teatro in carcere* si pone dunque il fine di coordinare in maniera reticolare, e con il supporto delle Istituzioni, le attività artistico-culturali implementate all'interno delle varie strutture penitenziarie. Nato nel 1999, attualmente raggruppa le esperienze realizzate in numerosi carceri della regione. Al riguardo, appare necessario ricordare la serie di protocolli, siglati ad inizio 2010 con il Ministero di Giustizia, che ridefiniscono in maniera complessiva una serie di aspetti legati all'universo carcerario. Tra i quali anche quelli correlati non solo alla dimensione professionalizzante o formativa, ma anche alla cultura.

Il *setting* teatrale è dunque pensato, creato e costruito per e dai detenuti stessi, che mettendo in scena personali versioni di soggetti drammaturgici di natura classica, riflettono su loro stessi, sul Self de-strutturato in maniera vicendevole rispetto il *frame* cui appartengono quotidianamente. L'espressione culturale è elemento per far emergere il talento, per favorire l'arricchimento personale, per valorizzare le proprie competenze, in vista dell'abbandono della misura restrittiva e quindi del confronto con la realtà di tutti i giorni: si fa, oltre che tecnologia del Sé, pratica sociale di riflessione e complessità. Il dolore che

viene tenuto a freno e contenuto nelle mura evade nel linguaggio artistico: ogni rappresentazione diventa una vera uscita dal carcere, una *chance* reale, un rapporto alla pari con chi si trova fuori e assiste. E dentro, con una pratica culturale, si porta il soffio del reale, sovvertendo lo stereotipo per cui si contiene dentro il carcere quello che non si vuole vedere, che deve essere celato allo sguardo della collettività. Perché chi vi è dentro, i reclusi, hanno commesso un reato, quindi hanno agito concretamente “contro” la normalità, contro quello che la comunità crede di essere, ma mostrando ciò che potrebbe essere: la pena è il muro della carcerazione, l’esclusione, l’alienazione.

La totalità del Sé si forma nuovamente, ma è la struttura sistemica dell’istituzione totale a scoprirsi frammentata, nuda, spogliata della sua accezione di Potere. La storia della Compagnia della Fortezza di Armando Punzo ne è l’esempio più significativo, nonché di maggior successo.

Il carcere è inteso – in virtù del suo essere il luogo del nulla, del livellamento alla dimensione originaria – proprio come l’unico spazio possibile di esplicazione della verità, intento finale dell’attitudine teatrale. Ciò che si crea nel laboratorio volterrano non è in sé uno spettacolo, ma un rito, una festa corale che propone molte domande, e da cui emergono i detenuti-attori, con le loro narrazioni e criticità. La storia dei reclusi si trasforma lei stessa in teatro, si fa scena, gesto, simbolo il cui senso va oltre la rappresentazione medesima. In cui l’espressione artistica non si pone al servizio del sociale, ma è il mezzo per riportare i detenuti alla società.

La Compagnia della Fortezza ha fatto saltare tutti i luoghi comuni sulla reclusione come sul teatro, e la sua esperienza chiede di essere intesa dal sistema politico e istituzionale quale profonda occasione d’innovazione sulla nostra società, che necessita di essere capita oltre che compresa: è la storia di un’utopia che si realizza, che ha dimostrato in maniera concreta come un luogo come il carcere possa diventare il contesto privilegiato dove reinventare il teatro e le sue pratiche, restituendogli la sua origine e le sue necessità. Dove i reclusi, etichettati come coloro che stanno oltre il confine della società,

indagano sui quelli che sono i propri limiti, inventando un segno, un linguaggio, una narrazione che si rende indimenticabile e che travalica le mura e le sbarre.

PARTE I

IL SELF, LE ISTITUZIONI TOTALI E LE PRATICHE DEL SÉ

CAPITOLO I

La devianza e lo stigma

1.1 La rappresentazione sociale della devianza

Il problema della soggettività si costruisce nell'interazione con gli altri, intesa goffmanicamente nel senso di “rendersi accessibili agli altri” [Goffman, 1963] e di con-divisione della propria presenza e dei comportamenti. È quella dell'interazionismo simbolico² la corrente interpretativa che nell'arco dei suoi sviluppi di pensiero ha maturato la rilevanza delle esperienze personali nella costruzione della vita sociale, in un contesto che si dimostra profondamente intersoggettivo e collettivo. La sfera individuale diventa la principale fonte di interesse, in quanto è nell'esperienza del Sé che si costruiscono quei significati negoziati nell'interazione sociale, e che si traducono in quel sistema attivo e

² Il termine “interazionismo simbolico” indica un neologismo coniato da Herbert Blumer in riferimento al contributo della Scuola di Chicago: il significato stesso della parola evidenzia come il processo interattivo sia posto al centro delle riflessioni.

Blumer formula le tre premesse su cui si fonda il pensiero dell'interazionismo simbolico:

- 1) gli individui agiscono verso le cose in base al significato che esse rivestono per loro;
- 2) il loro significato è derivato, o sorge, dall'interazione sociale di ognuno con i suoi simili;
- 3) tali significati sono trattati e modificati lungo un processo interpretativo usato da ogni persona nel rapporto con le cose che incontra.

Riprendendo e approfondendo l'interpretazione concettuale precedente operata da Mead, Blumer posiziona la sua riflessione da un'area maggiormente psicologica ad un campo più prettamente sociologico. Sottolineando l'aspetto emergente e creativo del Self, mette in evidenza come esso si formi nella continua relazione con gli altri: l'aspetto è quello di una processualità fluida, una sorta di perenne dialogo con se stessi per interpretare la realtà che ci si trova ad affrontare, e di conseguenza per agire in relazione all'interpretazione stessa. Il soggetto agisce dando indicazioni a se stesso, considerando nel contempo le interpretazioni che ha formulato. Anche l'interazione simbolica si svolge come un processo: ogni elemento della realtà necessita di un'interpretazione continua – e perciò di una definizione - affinché l'azione medesima possa verificarsi.

L'atto sociale si conforma come una *joint action*, costituita dal confluire dalle interpretazioni e dalle linee di condotta di tutti i soggetti che partecipano all'azione comune. È un concetto che si spinge oltre l'interazione vera e propria. Se è nell'interazione tra individui che prendono forma i significati comuni e condivisi, l'azione congiunta implica il coordinarsi delle parti che in tal modo creano un insieme di tutte le attività che si intrecciano. La molteplice varietà di azioni congiunte crea la società [Blumer, 1969].

relativo di valori e norme su cui si fonda l'ordine del processo interattivo. Infatti, nel tentativo di operare un'analisi del Self pare opportuno partire da considerazioni di natura etimologica: nella lingua inglese, il termine assume il significato di esperienza soggettiva, concetto "laico" e pragmatico che si distanzia dall'accezione in cui, in italiano, è assunta la locuzione Sé. Il Sé non si limita dunque a delineare l'esperire della propria persona e del proprio vissuto, ma indica una sorta di entificazione, un'essenza individuale caratteristica dell'attore sociale.

In tal senso, anche la relazione tra individui viene a rivestire una particolare importanza: essa si mostra simbolica, ovvero dipendente dai significati che sono disponibili agli attori nelle loro relazioni, e che quindi orientano il loro agire: il Self non può in tal modo essere colto a priori, né è frutto di istinti o espressione della natura umana "primordiale", ma si costruisce nella sua realizzazione nel contesto empirico situazionale dei rapporti e degli scambi tra individui. Il ruolo dell'Altro nella percezione del Sé assume così notevole importanza, e necessita di primaria attenzione: la relazione è dialettica e presente in ogni circostanza, sia che Alter si manifesti concretamente o sia presente in maniera astratta e simbolica.

"Le società umane risultano sostanzialmente composte da individui che hanno un Sé, cioè sono composte da individui che risultano in grado di fornirsi delle indicazioni circa la realtà esterna e le azioni altrui in vista dell'elaborazione della propria linea di condotta: questa, pertanto, costituisce il frutto di una mediazione e non di una semplice reazione. Tutto ciò è possibile perché l'uomo, sostengono gli interazionisti, vive in un universo simbolico, o meglio perché subisce degli stimoli particolari. I simboli, infatti, possono essere considerati degli stimoli dotati di significati e di valori *appresi* tramite il processo di comunicazione e quindi di interazione sociale." ³

³ M. Ciacci, *Significato e interazione: dal behaviorismo sociale all'interazionismo simbolico*, Introduzione a M. Ciacci (a cura di), *Interazionismo simbolico*, Il Mulino, Bologna, 1983, pag. 41.

Dal punto di vista interazionista, infatti, l'incontro sociale è un processo in continuo divenire che coinvolge i vari attori, i loro comportamenti e le varie forme di comunicazione interpersonale che si realizzano nel *setting* della vita quotidiana. In virtù dell'attributo d'intersoggettività, esistono tanti tipi di definizione della situazione tanti quanti sono i soggetti che vi sono inseriti, e che vi costruiscono la propria identità⁴. Il Self emerge nella continua interazione con Alter, si sviluppa e si definisce a partire dai *feed backs* che ne riceve e dalle influenze sociali con cui si trova a dover convivere. In maniera particolare, il Self si forma nelle situazioni sociali in cui l'Altro esercita una qualche forma di controllo.

Tra gli elementi basilari relativi alla costruzione della propria identità nella definizione della situazione, e legati all'assunzione di un proprio set di ruolo, è possibile ritrovare fattori quali la *performance*, la comprensibilità (*accountability*) del comportamento, il proprio corpo e le proprie emozioni, gli eventuali stigma o *labels* associati alla propria personalità [Romania, 2008].

Il *frame* di riferimento è dunque una cornice cognitiva collocata in un preciso contesto spazio-temporale, e che definisce la situazione. Di conseguenza, ecco come la questione si proietta al livello dell'alterità, dell'incontro e dello scambio: punto focale è l'attenzione rivolta ai soggetti e alle loro relazioni, che rendono possibile il costituirsi di uno spazio comune all'interno di cui può prendere forma il riconoscimento reciproco, presupposto di ogni tipo di comunicazione. Le identità sono dunque strettamente sociali, atte a definire gli altri e a dare senso alle loro azioni, "ordinando" gli individui in base ai loro atteggiamenti e attributi [Perrotta, 2005]. La questione delle identità sociali, infatti, si lega alla definizione degli status: loro fine è l'attribuzione di senso agli altri e alle loro condotte, in modo tale da rendere

⁴ Stone distingue il significato di identità da quello di Sé. Il concetto di identità è legato alla situazione, in quanto si ha identità nel momento in cui si è situati, ovvero modellati in oggetti sociali dal riconoscimento della propria partecipazione a interazioni sociali. L'identità di un individuo diviene fissa - collocata - quando altri la situano quale oggetto sociale, attribuendogli i medesimi elementi di identità di cui il soggetto si appropria di per sé [Stone, 1962].

più semplice la codifica dei comportamenti altrui e, più generalmente, di quello che accade nell'ambiente sociale. Chi resta sullo sfondo della situazione interattiva – principalmente categorie di soggetti caratterizzate da un Self fragile, o particolari segmenti di popolazione –, significa che non possiede un'identità sociale riconosciuta dalla collettività in maniera precisa e rigorosa, ed è ridotto al rango di “non-persona”, considerato dunque al pari di un oggetto inanimato. La riconoscibilità sociale passa attraverso alcuni elementi salienti, lasciando nell'ombra gli altri, in modo tale che gli individui sono assimilati ad alcuni particolari modi d'essere, e percepiti secondo gli schemi concettuali comuni, al di là dei significati che vi riconducono i soggetti stessi. Le “non-persone”, ad esempio, saranno “ordinate” in virtù della loro non appartenenza alla scena sociale, alle loro debolezze, al loro essere distanti dai cosiddetti requisiti di normalità. Fattore ricorrente, la prassi sociale in relazione a cui non si ritiene doveroso andare oltre, incasellando gli individui in un'immagine anche negativa, che diviene, ingigantita, l'unica rappresentazione di riferimento senza presupporre al contempo alcuna possibilità di cambiamento.

Anche la considerazione dei meccanismi di devianza, infatti, si esplica sullo stesso piano interpretativo, in quanto è a partire dalla definizione di una situazione di normalità e da ciò che collettivamente è considerato ed accettato che è possibile comprendere le modalità di differenziazione. Si attribuisce l'elemento di devianza a coloro che si scostano dalla “normalità”, l'attributo focalizza l'attenzione degli altri creando una sorta di dilatazione verticale e orizzontale che coinvolge ogni ambito inerente al soggetto, e l'identità sociale di deviante finisce per imporsi categoricamente sulle altre al pari di uno stereotipo, di un *cliché*⁵. Non può mai essere, quindi, la forma di comportamento in sé a determinare la reazione di esclusione che distingue coloro che appaiono come devianti da quelli che non lo sono: è

⁵ Il nodo critico sta nel fatto che si unificano al pari grado di devianza coloro che hanno appena intrapreso la carriera morale di devianza, quelli che l'hanno seguita in parte e i soggetti che hanno interamente dedicato la loro vita a questo tipo di “carriera”. Di conseguenza, una stereotipizzazione del genere non riesce a contribuire in alcun modo a chiarificare la definizione della situazione, né a fornire un'identificazione onesta e reale delle varie soggettività.

l'interpretazione del gruppo di riferimento, e le risposte che ne seguono, a determinare la concezione sociale della devianza, e ad esprimerla ad un livello intersoggettivo. Essa si distingue dunque come un processo, secondo cui i membri di una comunità attribuiscono un'etichetta a particolari comportamenti interpretati come non conformi, e scelgono di riservare ai soggetti dotati così di un *label* un trattamento giudicato consono.

Il significato sia della costruzione del Self, sia dei processi di devianza e diversificazione, emerge come strettamente sociale, esperibile e agito in un *frame* collettivo e comunitario.

“Atto o comportamento o espressione, anche verbale, del membro riconosciuto di una collettività che la maggioranza dei membri della comunità stessa giudicano come uno scostamento o una violazione più o meno grave, sul piano pratico o su quello ideologico, di determinate norme o aspettative o credenze che essi giudicano legittime, o a cui di fatto aderiscono, ed al quale tendono a reagire con intensità proporzionale al loro senso di offesa.”⁶

Questa la definizione di devianza sociale fornita dal dizionario di sociologia: essenziale è il riferimento all'interazione all'interno di un contesto collettivo, poiché non esistono devianze in sé, ma soltanto definizioni sociali e condivise rispetto a ciò che è un atto conforme, e a quello che non lo è. I processi di socializzazione conducono alla costruzione d'identità profondamente comunitarie: la comunità può essere intesa non solo come un aggregato territoriale, ma anche come il senso di appartenenza ad una collettività di pari che interagiscono tra loro secondo un codice comune e in base a regole morali condivise. L'influenza della cornice in cui si è immersi denota perciò un peso significativo nella strutturazione dell'identità stessa. Questa diventa veicolo di trasmissione degli orientamenti che influenzano le inter-relazioni - poiché un

⁶ L. Gallino, *Dizionario di Sociologia*, UTET, Torino, 1978, edizione consultata 2006, pag. 217.

soggetto interiorizza attivamente gli atteggiamenti altrui - e che definiscono gli attributi e le situazioni di devianza, in un collegamento diretto con i meccanismi di controllo sociale. Al concetto di devianza si lega così la dinamica dell'esclusione, che si regge sull'esasperata dialettica tra normale-patologico, lecito-illecito, conforme-diverso, puro-impuro, sacro-profano [Paone, 2005], e che molto ha a che vedere con il sentimento della paura di quello che appare "differente da sé", "altro da sé". È nelle istituzioni totali che il processo di stigmatizzazione del Self, e di esclusione, si rende più visibile: la reclusione in un *frame* del genere è già, di per sé, motivo di *label* da parte della collettività.

Quindi, si mostra come necessario partire dalle interazioni sociali per riflettere sui meccanismi del Self: attraverso l'acquisizione nel profondo dell'interiorità di norme sociali e per mezzo della comunicazione di significati simbolici l'identità tende non solo a costruirsi ma soprattutto a preservarsi nel contesto collettivo, e questo può accadere grazie alla socializzazione.

1.2 Breve storia della devianza

La definizione di devianza è andata mutando negli anni, secondo le varie teorie di riferimento e la differente importanza che è stata attribuita al ruolo svolto dalla società in generale e dalla comunità in particolare. Ma il concetto si è trovato da sempre influenzato da stereotipi e credenze, con la conseguenza che la devianza non si è mai trovata a godere di attributi espliciti, ma viene giudicata di per sé, secondo un modello socialmente costruito e strutturato in linea con un modello interpretativo incompleto. La disorganizzazione sociale, le caratteristiche ereditarie, i processi di socializzazione sono alcuni dei fattori eterogenei che sono stati univocamente ricondotti sotto la medesima interpretazione di devianza, ma che in realtà non si mostrano sufficientemente esaurienti ed esaustivi. Nel concreto, la sua stessa definizione non appare altro che un'etichetta, un *label* frutto di una credenza collettiva fortemente

influenzata dal messaggio unificante filtrato dai mezzi di comunicazione di massa, perfettamente abili nel costruire la rappresentazione morale del comportamento deviante. La devianza finisce così per essere percepita quale uno stato totale moralizzante che rispecchia l'identità di chi ha trasgredito la norma sociale, “una chiave di decodificazione della propria personalità”⁷ [Ciacci, 1977], per cui si verifica l'identificazione del colpevole con la colpa, del malato mentale con la propria patologia e così via... Lo stigma è in tal modo il tratto distintivo del Self degli individui, ed è espressione di un tentativo di esorcismo nei confronti dei fenomeni di disturbo della morale corrente, che permette agli attori di prendere le distanze dai ruoli devianti e dagli atteggiamenti perturbanti l'ordine sociale.

L'effetto immediato pare essere un'amplificazione della natura del fenomeno (spesso si viene a verificare un'assimilazione tra l'atto criminale e l'azione deviante), e una limitazione degli spazi di azione e di pensiero dedicabili ad atti e attività “non devianti”, creando un meccanismo a spirale tipico della società odierna. Se la devianza si interpreta come risultante di una mancata interazione nel contesto sociale di riferimento, la conseguenza è una maggiore attenzione verso quelle che sono le pratiche di azione e comportamento, e in relazione a ciò di costituzione e preservazione del Self identitario.

In un contesto sociale quale quello cui apparteniamo, è prassi consolidata il rifugio nella propria identità comunitaria: si affidano al gruppo di appartenenza gli spazi e i meccanismi adatti ad arginare le paure, le ansie, le insicurezze, attribuendo alla macro cornice collettiva il compito sia di protezione che di definizione dei processi di strutturazione e preservazione del Sé. Nella modernità liquida, le comunità sociali svolgono il ruolo di una “gruccia” cui appendere i timori rispetto al diverso, vissuti in maniera significativa a livello individuale. Le conseguenze che ne derivano sono duplici. Da un lato si ha una maggior sicurezza - dettata dall'occultamento

⁷ M. Ciacci, *Introduzione*, in Ciacci M., Gualandri V. (a cura di), *La costruzione sociale della devianza*, Il Mulino, Bologna, 1977, pag. 15.

delle ragioni di insicurezza. Viceversa dall'altro, in quanto risposta alla richiesta sempre più frequente di garanzia e protezione, si verifica un forte restringimento degli spazi di azione personali, spesso dovuto ad azioni di segregazione che rischiano di incrementare le istanze atomizzatrici ed individuali, e quindi anche gli attribuzioni di stigma, all'interno di un *frame* che appare essere comunitario: lo sviluppo stesso delle identità viene tendenzialmente racchiuso in cornici controllabili con più facilità [Bauman, 1998; 1999; 2000; 2005; Ciucci, 2005]. Si afferma sempre più una cultura della differenziazione, che spesso assume la forma di vera e propria ghettizzazione nei confronti del "non conforme" legittimante una pratica di attribuzione di inferiorità a particolari tipologie di comportamenti e, di conseguenza, di identità. Il controllo sociale, quindi, da "panottico" viene a mutare verso un meccanismo di sorveglianza che si esprime attraverso l'insicurezza, la precarietà del Self contrapposta a tutta la sicurezza offerta dalla familiarità dei ruoli e delle condotte socialmente approvate.

"Una società può essere definita "liquido-moderna" se le situazioni in cui agiscono gli uomini si modificano prima che i loro modi di agire riescano a consolidarsi in abitudini e procedure. Il carattere liquido della vita e quello della società si alimentano e si rafforzano a vicenda."⁸

La devianza viene quindi percepita come fenomeno da arginare e reprimere, ma è ancora intesa nella sua macro dimensione categoriale. Come conseguenza, a livello individuale si mostra debole la possibilità di valutare le motivazioni individuali – e quindi di poter rinegoziare – il significato del fenomeno in determinati ambiti situazionali. Non si hanno ancora, di fatto, significati collettivi atti ad interpretare i fenomeni sociali di rottura o l'emergenza di dinamiche alternative. Né il modello interpretativo corrente, costruito sopra la concettualizzazione di un continuum normale-patologico, riesce sufficientemente ad affrontare la questione dal punto di vista

⁸ Z. Bauman, *Introduzione a Vita Liquida*, Laterza, Roma-Bari, 2006, pag. VII.

dell'adesione degli attori alle norme sociali di interazione [Ciacci, Gualandi, 1977].

Mancando una corretta riflessione sull'evolversi delle dinamiche sociali, anche le prassi che sottendono ai meccanismi di esercizio del controllo sociale non paiono essere sufficientemente adeguati. I modelli teorici passati hanno focalizzato la loro attenzione sulla traduzione del significato dei comportamenti devianti da quello che è il paradigma giuridico-politico a quello patologico-sociale, mirando solo alla definizione di diversità che siano compatibili con il funzionamento ordinario della società. È sempre stato un tentativo legato ad un sentimento di religiosa moralità, a partire da un concetto di normalità - sempre supposto e mai chiarito nel profondo dei suoi contenuti - soppiantato dall'analisi dell'anormalità, del patologico nelle sue varie forme.

“Lavorando sullo sviluppo delle teorie della devianza nel nostro secolo, si può scoprire come l'ossessione sociologica per una sorta di religione sociale abbia avuto, tra gli altri scopi, la traduzione delle “deviazioni” da un comportamento standard – ovvero le forme empiriche di disordine – in “problemi” della personalità, della socializzazione o dell'educazione.”⁹

La riflessione sui nodi critici relativi al precario rapporto tra equilibrio sociale e le sue alterazioni è andata quindi variando, in relazione alla differente importanza che nel corso della storia umana è stata assegnata al ruolo svolto dalla società. Di pari passo, è mutato il significato stesso dei momenti in cui, per prassi, avvengono i tentativi di re-indirizzamento della devianza: in prima istanza, le istituzioni di natura penitenziaria e i centri terapeutico-assistenziali, rispettivamente espressione attuale della coercitività degli apparati tradizionali e del Welfare State.

Il paradigma sociale della realtà produce configurazioni della società medesima, descrivendone l'evoluzione e facendo l'inventario delle disfunzioni:

⁹ A. Dal Lago, *La produzione della devianza. Teoria sociale e meccanismi di controllo*, Ombre Corte, Verona, 2000, pag. 15.

ottiene così un modello autorevole finalizzato al modellamento di conflitti e delle contraddizioni sociali. Ciò ha significato, in definitiva, una traduzione dei problemi al centro delle problematiche politiche in nodi critici di “igiene collettiva”, per cui l’oggetto sociale stesso è venuto ad essere definito e inteso quale espressione di una patologia oggettiva, non riconducibile a volontà parziali. Di conseguenza, lo stato si trova a porsi come ente regolatore del controllo dell’organizzazione complessiva e delle malattie del corpo sociale, su cui intervenire con una molteplicità di azioni terapeutiche [Dal Lago, 2000].

È possibile, e utile, formulare una panoramica delle differenti interpretazioni che sono ruotate intorno alla concettualizzazione di devianza, allo scopo di riflettere su come il mutamento dei paradigmi di pensiero ha spostato l’asse della soggettività e della definizione dei significati sociali. Per arrivare a comprendere, in particolare, come da attributo interno al soggetto la propensione alla devianza – ed alla trasgressione delle regole sociali – sia stata sempre più avvertita quale risultante della definizione del contesto sociale.

Inizialmente, la teoria scientifica della patologia sociale si lega soprattutto a quel processo di razionalizzazione e sviluppo delle istituzioni tese alla segregazione ed al controllo (il ruolo svolto dal pensiero di Beccaria è, in merito a ciò, preponderante), che ha preso avvio nella seconda metà del Settecento con i criteri di una pena retributiva e deterrente: una punizione basata sui principi di garanzia dei diritti individuali, certezza del diritto e inesistenza della retroattività della legislazione. Risulta molto interessante a tale proposito, e soprattutto indicativo della concezione di un’organizzazione del sistema penale legata ad un controllo razionale e non indiscriminato, il progetto di Bentham - il *Panopticon*¹⁰ - una sorta di carcere/penitenziario dove

¹⁰ Il *Panottico* appare la prima vera espressione dei meccanismi di segregazione in un’area strutturata, separata e totale. Mediante la possibilità di osservazione da un unico punto di tutti i reclusi, si esercita quel potere dello sguardo, espressione di un’ideologia che pretende di dominare i soggetti attraverso il controllo costante, unico mezzo per garantire il corretto comportamento dei devianti. La sua importanza sta nell’essere un meccanismo disciplinare

ospitare tutti i membri delle classi subalterne manchevoli di una precisa collocazione nel mondo del lavoro, e quindi socialmente inutili, da educare alla disciplina del lavoro. Peculiarità della struttura, il modo in cui erano stati congegnati i compiti di ordine e sorveglianza, in una maniera tale che il potere di disciplina era incrementato. Fisicamente, il *Panottico* si presentava come una struttura ad anello costruita intorno alla torre del controllo, da cui era possibile vedere tutte le celle. Il dispositivo era costituito da un insieme di celle singole, unità spaziali – altrettanti piccoli teatri – in cui ogni attore è solo, perfettamente individualizzato e costantemente visibile [Foucault, 1975]. Di rilevanza il fatto che, nel modello disciplinare proposto da Bentham, non veniva attribuita importanza a quelle che potevano essere ritenute le cause e le condizioni materiali ed ambientali in cui il crimine prendeva forma.

La scuola criminologica classica prende avvio dalla considerazione della necessità di rimedio all'irrazionalità e all'arbitrarietà della distribuzione delle pene nei regimi assolutistici del Settecento, che in periodo illuminista non era più possibile tollerare: emergeva l'esigenza di affermare l'uguaglianza dei diritti a fronte dell'assolutismo del potere, e quindi di garantire un principio di uguaglianza di fronte alla legge. Si parte dunque dalla certezza del diritto naturale per affrontare la problematica dell'ordine sociale, tralasciando motivazioni individuali e riflessione sul movente dei comportamenti devianti: l'uguaglianza deriva dalla natura umana stessa, e va oltre le disuguaglianze sociali presenti nella società civile¹¹. Si fa avanti la convinzione che le leggi siano conformi ad un modello ideale, e preposte all'umanità in generale, reale e situata in particolari circostanze. La Rivoluzione Industriale ha quindi scaturito effetti di tipo repressivo, al fine di proteggere in maniera decisa gli interessi

applicabile ogni qualvolta si renda necessaria la sorveglianza, e quindi non limitatamente agli spazi della pena, della malattia e del disagio [Paone, 2005].

¹¹ Il principio illuministico di piena libertà di giudizio, libertà e azione, affiancato dal diritto di uguaglianza di fronte alla legge, impediva di fatto la considerazione di attenuanti: il controllo sociale, inteso come unità di misura della razionalità dei comportamenti, costituiva in realtà la base per un'etica utilitaristica, finalizzata alla difesa della proprietà privata e dello Stato contro ogni pericolo [Ciacci, Gualandi, 1977].

della nuova classe della borghesia industriale: in questa ottica è possibile leggere la progressiva criminalizzazione della condizione sociale dei poveri e dei vagabondi, percepiti al pari di antagonisti sociali [Ciacci, Gualandi, 1977]. È in questo periodo che nascono quelle che Foucault ha definito le cosiddette “prigioni dell’ordine morale” [Foucault, 1961], correlate al pensiero per cui l’internamento era giustificato da cause di beneficio/ascesi/castigo/punizione, variabili a seconda delle istituzioni (ospedali, case di correzione per vagabondi e criminali, *workhouses* destinate ai poveri) e che rispecchiano in nuce le funzioni del carcere cellulare moderno: lo scopo principale è la costruzione di un modello morale di cittadino borghese che rispecchi le virtù dello stato borghese [D’Alessandro, 2008], imposte con la forza a tutti coloro che sono sospettati di appartenere al “male” [Foucault, 1961]. Con il secolo dei Lumi emerge la richiesta della predisposizione di luoghi appositi, spazi esclusivi in cui confinare soggetti differenti: la forma è quella dell’esclusione sociale organizzata, imposta proprio dai meccanismi di paura, ignoranza ed incertezza che hanno attraversato tutti i secoli. Come descrive Foucault, ogni meccanismo di cura diviene concepibile soltanto all’interno di un contesto chiuso di custodia e isolamento sociale, per cui il soggetto deviante viene internato in una cornice in cui è posto sotto sorveglianza, e da cui scaturisce il pregiudizio sociale.

Alle lacune delle concezioni classiche di giustizia ovvia la concezione deterministica, che ricerca, infatti, la genesi del comportamento deviante (patologico o illegale) nell’influenza dell’ambiente di vita, e più in generale nella società stessa, perciò in fattori non direttamente controllabili dagli individui.

Secondo quello che nel 1800 era il paradigma sociale della realtà, l’interpretazione della società nei termini di un organismo sociale e complessivo permette quindi di trasformare l’analisi dei conflitti in uno studio delle questioni patologiche e quindi oggettive e non più arbitrarie, a differenza

dei modelli economici e giuridici, che si rifacevano ancora a concetti quale la volontà e l'interesse personale. Parallelamente iniziano infatti a diffondersi le varie istituzioni di controllo, ed a svilupparsi analisi della psiche, della follia, del comportamento: la riflessione sul comportamento permette un collegamento con i meccanismi collettivi atti alla costruzione/modifiche dell'agire umano, e una particolare attenzione alla funzione preventiva di ciò che è patologico.

Nell'ottica di positivisti quali Durkheim, Comte, Spencer, la società è vista dunque come un organismo che ha la preminenza rispetto l'individuo, capace di svolgere una funzione unificante in grado di riassorbire quei conflitti precedentemente considerati relativi a scontri tra interessi incompatibili: i meccanismi sociali di fanno oggetto di spiegazione, al pari di elementi appartenenti all'ordine della natura.

Auguste Comte – influenzato dal modello del darwinismo applicato al mondo umano – propone una visione metaforica del sociale come organismo biologico, secondo cui si attribuiscono alla società umana gli attributi fisiologici e strutturali tipiche degli organismi viventi: omogeneità, equilibrio e autocontrollo diventano le parole chiave, e la conoscenza del patologico è necessaria per la ricerca su quello che è considerato “normale”. La salute dell'organismo sociale risiede nell'unità, e la malattia è percepita dal positivista come un fenomeno di rottura. L'autorità morale emerge così come la sola in grado di garantire un'ordinata evoluzione umana attraverso gli stadi della civiltà, e la società come elemento unificante per il riassorbimento dei conflitti. Parte di queste considerazioni verranno acquisite come elementi costitutivi dell'interpretazione della scuola positivista di antropologia criminale, in merito al significato del termine “criminalità” inteso come anormalità del comportamento sociale rispetto a quello che è normale.

La posizione degli altri pensatori il cui riferimento è al paradigma positivista si discostano in parte dalle riflessioni comtiane.

Herbert Spencer ritiene che i devianti come categoria generale siano da considerare un prodotto ineludibile di ogni tipo di società, e da ciò deriva l'idea di inutilità di ogni forma di assistenza pubblica. Anche Lombroso deriva le sue conclusioni dal parallelismo società/organismo biologico. Per entrambi la patologia si manifesta indipendentemente dall'individualità e dalla volontarietà dell'agire, ma è un effetto da affrontare senza alcun riferimento di tipo etico.

Émile Durkheim fonda la sua teoria del sociale sulla preminenza morale della società - l'imperativo dei fatti sociali - rispetto all'individuo, che vi si deve adeguare: le categorie dell'ordine e dell'interazione tra i soggetti vengono adesso interpretate in termini chiaramente sociologici, a partire dagli aggregati sociali. È nella dialettica tra coscienza individuale e coscienza collettiva che prende avvio la riflessione sulla costringenza delle norme sociali, e sul significato del reato. Durkheim studia così il passaggio da una società primitiva - caratterizzata da una solidarietà di tipo meccanico¹² - ad una società moderna, in cui la solidarietà è organica -, ad una società moderna, a solidarietà organica. Nelle società primitive la forma di diritto presente è quella penale, di tipo repressivo: è fondata sulla profonda acquisizione morale in merito alla natura del reato. Viceversa, nelle società a solidarietà organica il diritto non è più interiorizzato negli strati profondi della coscienza collettiva, ma deve affidarsi

¹² La società a solidarietà meccanica si realizza a causa e attraverso la somiglianza e l'uniformità; il vincolo di unione tra gli individui è dato dagli strati forti della coscienza collettiva. Il passaggio ad una società a solidarietà organica avviene attraverso l'incremento di due tipi di densità: quella materiale - l'aumento demografico - e quella morale - le comunicazioni, gli interscambi. Nella società odierna la coscienza collettiva si è ritirata, e gli individui non svolgono più ruoli omogenei: il vincolo di solidarietà è dato dalla divisione del lavoro, che determina secondo la metafora organicista una complementarità funzionale tra gli individui. Durkheim riflette sul reato, fatto sociale normale in quanto aspetto fisiologico del mondo sociale, e quindi inevitabile. Il reato è posto come violazione di una regola socialmente condivisa, degli strati forti e definiti della coscienza collettiva: esso è presente in ogni tipo di società, semplice o complessa che sia. In esso si somministra una pena a chi ha violato dei criteri definiti della coscienza collettiva, per cui l'effetto della punizione è il mantenimento dei connotati della coscienza collettiva. Il diritto è l'indicatore della coscienza collettiva. Per questo motivo l'analisi fatta da Durkheim in merito alla trasformazione della società può essere letta come un tentativo di dare risposta al problema dell'ordine. Nelle società semplici esso è repressivo e prescrittivo, in quanto la coscienza, massimamente sviluppata, possiede strati molto forti e definiti. Ma in una società complessa il diritto emerge come esteso e restitutivo: è il diritto privato, contrattuale, in forma scritta, che si occupa delle relazioni tra i soggetti. L'idea di fondo è che la lesione non è più inferta all'insieme del corpo sociale, quindi le norme hanno lo scopo di restituire il mal tolto, non di punire [Durkheim, 1893; 1895].

ad una strutturazione di compiti e organi che rifletta il mutamento sociale, e che applichi un principio restitutivo. La stabilità sociale perciò si crea in maniera autonoma attraverso lo scambio e la comunicazione tra gli organismi che la compongono, ed il reato è considerato adesso inevitabilmente sempre presente nonché necessario - “salutare” per Durkheim - alla società stessa, in quanto fattore fortificante la moralità collettiva: la devianza appare per la prima volta necessaria. Il deviante deve perciò essere punito immediatamente per riaffermare la supremazia della società ogni qualvolta viene leso un valore fondamentale, costitutivo della solidarietà sociale. L’analisi durkheimiana della criminalità mette dunque in rilievo il fatto che “la dimensione normativa e i bisogni sociali dell’individuo hanno nel determinare il tipo di rapporto che questi instaurerà con la società” [Ciacci, Gualandi, 1977, pag. 35], e l’ordine è garantito dai corpi sociali, non dall’espressione di un polo autoritario. Il rischio è l’anomia, l’assenza di regole per cui l’individuo, non interiorizzando più l’assetto normativo della società, finisce per distaccarsi dal tessuto sociale.

Il pensiero struttural-funzionalista, espresso in particolare da Talcott Parsons, pone invece il suo accento di priorità non è più alla coscienza collettiva (sostituita ora dal sistema di valori, da condividere), ma all’insieme delle mete culturali che indirizzano il comportamento degli attori e da cui derivano le norme del comportamento sociale. Secondo tale interpretazione, la devianza appare come un processo di azioni motivate, caratterizzante chi devia rispetto le aspettative, dando così luogo a forme di non adattamento ai ruoli sociali. Di notevole importanza, infatti, è la socializzazione, da cui dipende una distribuzione dei ruoli sociali e che è legata a meccanismi affettivi, psichici, cognitivi. La devianza, quindi, si esprime attraverso l’infrazione di norme consolidate da parte di individui che sono intrinsecamente portati alla trasgressione, al pari del possesso di una caratteristica personale.

Nella versione del funzionalismo fornita da Robert Merton, piuttosto, fondamentale è la distinzione tra mete culturali e mezzi istituzionali: le prime sono riferibili ad uno schema di aspirazioni, e costituiscono i legittimi obiettivi

dei membri della società; i mezzi sono i modi legittimati che consentono di raggiungere tali mete. I motivi per cui un individuo è portato ad infrangere le regole possono essere talvolta accidentali ed inconsce, ma derivano tutte dal fatto che la società non è stata in grado di offrire i mezzi adeguati per conseguire le mete istituzionalizzate.

La Scuola di Chicago, orientata maggiormente allo studio descrittivo e talvolta classificatorio di dinamiche quali l'industrializzazione e l'immigrazione, si caratterizza in prevalenza per la metodologia di lavoro applicata (basato sull'osservazione diretta e sulla ricerca empirica, più che sulla formulazione di teorie). Sotto l'influenza del contributo di George Herbert Mead si inizia a porre l'interesse alla ricostruzione del significato che i fenomeni rivestono per gli individui coinvolti nelle situazioni – e quindi anche per le dinamiche dei comportamenti considerati devianti, compresi gli attributi precedentemente considerati irrazionali. Il carattere di devianza viene ad essere quindi preso in considerazione quale non adeguatezza o rifiuto/abbandono delle norme sociali sancite collettivamente e dei ruoli accettati a livello di interazione comunitaria: la devianza non è presa di per sé, ma in relazione a chi e a quale fenomeno/situazione può essere giudicato tale. La concezione classica subisce con tale interpretazione un capovolgimento: se in passato si riteneva che fosse la presenza di fenomeni devianti o criminali a richiedere l'utilizzo di meccanismi che garantissero il rispetto dell'ordine e il controllo sociale, adesso l'impostazione di pensiero suggerisce che siano proprio tali accorgimenti a provocare, nei fatti, il verificarsi della devianza stessa.

Dato di partenza di ogni osservazione non è più quindi la società, ma l'individuo e le trasformazioni che subisce la sua personalità in merito ad un'etichetta – il *label*, lo stigma – appostagli dal contesto sociale. Da un lato si considerano i significati delle azioni dal punto di vista dell'attore, dall'altro vicendevolmente si analizzano gli stessi significati che il pubblico di fronte a cui l'azione si manifesta gli attribuiscono.

Sarà la *Labelling Theory*, dagli anni Sessanta, ad individuare il comportamento deviante nel continuo cambiamento dell'identità dell'attore: l'etichettamento è conseguente all'interazione tra gli individui, per cui è prodotto dagli altri. Ma il deviante è l'unico ad essere considerato responsabile di un processo che ha portato alla produzione di tale evento. Mentre in fase iniziale la produzione di devianza può risultare casuale, finisce in tal modo col divenire sistematica. Il Sé effettivo dell'individuo, la sua identità, diventano così trascurabili, a fronte di quella che è l'etichetta assegnata dagli altri, decisiva anche in quanto il soggetto ne è influenzato, anche a livello inconscio. L'etichettamento dunque si mostra come il riconoscimento sociale di una particolare devianza (non più soltanto il segno fisico ad essere usato come elemento sociale - lo stigma), che diventa la caratteristica centrale di riferimento per l'individuo, una sorta di marchio che diviene centro del suo essere (es. l'essere stato in carcere, o in un istituto di igiene mentale sono elementi che garantiscono una considerazione di non conformità a ciò che è comunemente e normativamente inteso come accettato).

Livello ulteriore di studio proposto da tale corrente è la conseguente analisi delle istituzioni di controllo, che hanno la prerogativa di amplificare la devianza, manipolando e degradando gli individui sottoposti.

Al pari, anche il contributo offerto dalle interpretazioni di Erving Goffman risulta essere di grande spessore e utilità in un'analisi relativa ad una situazione di devianza. L'opera del sociologo canadese appare estremamente vasta, e a parere di alcuni piuttosto eterogenea, a dispetto di una coerenza profonda che percorre e unifica tutti i suoi lavori. Mai mosso dal caso, Goffman ha utilizzato numerosi percorsi, piccole astrazioni di ambiti specifici che lo hanno portato ad implementare uno strumento analitico potente e verificato sul campo, una metodologia del sociale esplicita in diverse condizioni che spaziano dal rifiuto della realtà, alla costruzione della situazione sociale attraverso l'interazione, alla strategia di sopravvivenza nell'ambito di un'istituzione totale. In tal modo

ha creato ed utilizzato termini e concetti univoci¹³, costanti in ogni contributo - pur se talvolta sottoposti a riaggiustamenti - e collegati alle sue tematiche di fondo [Trifiletti, 1991]. In tal ordine di pensiero, la definizione di stigma è strettamente collegata al *label*, alla definizione della situazione in contesti totalizzanti, al genere di relazioni intersoggettive che si verifica al loro interno, e in particolar modo alla lotta per il mantenimento della propria identità e del Self più profondo.

Adesso è la perdita della totalità dell'io, la privazione della libertà del Self e l'annullamento dell'empatia con gli altri ad essere la pena reale.

1.3 Lo stigma: un'identità negata

Il legame tra stigma e devianza è esplicito, in quanto questa esprime la forte opposizione formale tra una presunta integrazione nella società ed una altrettanto presunta differenziazione: se la devianza può essere interpretata come "l'espressione dell'opposizione formale tra la presunta integrazione della società e la presunta differenziazione"¹⁴ [Dal Lago, 2000, pag. 39], pur considerando il fatto che i confini tra le due aree non sono mai stabiliti in maniera chiara e certa, l'etichettamento ne è la più evidente conseguenza. Ma è il ruolo svolto dalla collettività sociale, intesa come aggregato, ad essere fondamentale. È la società stessa a stabilire i mezzi atti a racchiudere le persone in categorie, e di conseguenza tende ad attribuire certe caratteristiche a coloro che appartengono a tali categorie. Inoltre, sono gli ambienti sociali a determinare in varia misura le categorie che è possibile incontrarvi [Goffman, 1963].

¹³ Tra i concetti fondamentali si ricordano il Self, l'identità, il *frame*, il rituale, il *setting*, la *routine*, l'*impression management* ecc... Nell'opera goffmaniana, i termini possono essere considerati come altamente specifici e situazionali per nascita, e in definitiva sono gli strumenti per arrivare alla formulazione dei concetti.

¹⁴ A. Dal Lago, *La produzione della devianza. Teoria sociale e meccanismi di controllo*, op. cit., pag. 39.

Il nodo critico a fondo dell'attribuzione di uno stigma prende avvio da un'interpretazione delle pratiche atte a formare le identità sociali, ovvero a definire quell'insieme di qualità e caratteristiche non specifiche di un singolo, ma attraverso cui quello stesso soggetto viene collettivamente inteso come persona di un certo tipo, e quindi considerato in tal senso. Una considerazione del genere non può trascurare l'insieme di soggetti con cui si ha a che vedere né la struttura sociale di cui si fa parte, perché è attraverso di loro che si estrinsecano le pratiche di individuazione e categorizzazione.

Nella cornice di una data situazione sociale, gli individui interagiscono, si relazionano tra di loro e fanno conoscenza. Interviene così un processo attivo di riconoscimento, che possiede un fine identificativo. Per questo motivo, secondo Goffman il requisito di identità assume la sua peculiarità di sociale in quanto correlato alla necessità di assicurare una forma di riconoscibilità, di classificazione di atti e attori, di vagliare le aspettative in merito al comportamento altrui, di fatto diminuendo l'incertezza e favorendo i meccanismi di comunicazione tra soggetti differenti [Goffman, 1963; Sparti, 1996].

La questione dello stigma è intimamente legata, infatti, alle dinamiche del riconoscimento, che può essere di natura cognitiva o sociale. Il riconoscimento può avere una natura conoscitiva, nel caso miri a collocare o identificare un soggetto collegandone la vista al reperimento di una serie di informazioni che lo riguardano. Il riconoscimento di tipo cognitivo è quindi quello che entra in azione al primo incontro con una persona, e consta di un semplice atto di percezione. Esiste poi un riconoscimento di tipo sociale, collegato ad un processo di mera adesione e accettazione di una qualche modalità di relazione. È la forma che subentra nel contatto diretto con il detentore di uno stigma, e che ha strettamente a che vedere con i rituali di matrice comunicativa. È tuttavia il riconoscimento conoscitivo a svolgere un ruolo primario nella riflessione. Ciò, per il fatto di assumere una rilevanza particolare e dirimente nel caso in cui l'interazione si svolga con un estraneo che mostra di possedere una caratterizzazione che lo faccia identificare come “diverso” rispetto le

categorie sociali di persone considerate accessibili. È in tal modo che viene a costituirsi uno stigma [D'Alessandro, 2008; Monti, 2008].

Lo stigma può essere principalmente dipendente dalla considerazione di una condizione fisica, un carattere individuale passibile di critica, una particolare situazione personale, una differenza culturale, l'appartenenza ad una razza o etnia, ecc... La consapevolezza della presenza di una malattia mentale, la conoscenza di una pena detentiva da scontare, le varie forme di dipendenza sono tutti fattori che creano un'etichetta individuale, rispondendo ad un modello ideologico interiorizzato dalla società e che cerca di formalizzare una diversità intendendola come fattore identificativo di inferiorità.

“Un individuo che potrebbe facilmente essere accolto in un ordinario rapporto sociale possiede una caratteristica su cui si focalizza l'attenzione di coloro che lo conoscono alienandoli da lui, spezzando il carattere positivo che gli altri suoi attributi potevano avere. Ha uno stigma, una diversità non desiderata rispetto a quanto noi avevamo percepito.”¹⁵

Ed in base al possesso di un segno di tal genere, la comunità sociale attende che il portatore di diversità non solo appoggi una data norma sociale, ma che soprattutto la applichi: è in tal modo che prende forma la criticità della questione. Il deviante per antonomasia, non a caso, è rappresentato dalla figura del folle¹⁶: espressione della minaccia dell'alterazione dalla normale condotta sociale, assunto da sempre a simbolo di diversità esplicita, è stato per tale motivo da sempre emarginato dalla vita collettiva e comunitaria. Ma, vicendevolmente, può crearsi anche un'eventualità opposta: lo stigmatizzato è inserito in una particolare cornice sociale interiorizzandone le norme, rendendosi così intimamente consapevole di quelle esperite socialmente come sue mancanze. Ciò comporta la possibilità di sentimenti di vergogna,

¹⁵ E. Goffman, *Stigma. L'identità negata*, Ombre Corte, Verona, 2003 (2008), pag. 15.

¹⁶ La figura del folle è precisamente esplicita dalla figura teatrale di Amleto, alla cui esemplificazione - pratica e metaforica - l'intero lavoro fa più volte riferimento.

malessere, inadeguatezza, odio di sé e disprezzo: la presenza di alcuni attributi sono percepiti in prima persona dal soggetto come marchi infamanti che rafforzano la frattura tra l'Io e il Me, tra il proprio essere e i requisiti richiesti, tra la spontaneità del proprio essere e la risposta alle aspettative altrui. La presenza di uno stigma è sinonimo dunque di una mancanza di accettazione: l'individuo viene a perdere il rispetto e la considerazione che anticipatamente riteneva di dover ricevere, e che le coordinate intatte della sua personalità gli avrebbero garantito. Richiamando le riflessioni foucaultiane, lo stigma può essere inteso come uno strumento finalizzato alla mediazione tra le forme di Potere impersonate dall'autorità, e che hanno determinato la condizione di esclusione, e l'attore sociale che si trova a esperire tale requisito di emarginazione [D'Alessandro, 2008]. Nel caso di quello che accade nelle istituzioni private, una continua violazione dell'identità, un'intrusione nella sfera - anche materiale - più privata, hanno la conseguenza di defraudare i soggetti del potere che hanno sul mondo e da ciò che lo costituisce. L'imperativo del processo di controllo disciplinare sta infatti, per Foucault, nel tracciare un confine preciso tra le attività lecite e quelle non regolamentate: coloro che sono sottoposti ad un trattamento disciplinare vengono di norma sollecitati a partecipare ad esso, e quindi a confermarne implicitamente la validità. Di fatto, è l'essenza del Potere che in ultima istanza plasma la conoscenza del Sé.

La prassi dell'esercizio del potere si lega ai valori strutturali del gruppo di riferimento, spesso determinato dallo *stock* di norme morali socialmente accettate e trasmesse. Di conseguenza, uno status (di devianza o buona condotta), una posizione, un attributo non sembrano essere qualcosa di materiale da possedere e mostrare alla collettività, piuttosto un modello di comportamento appropriato, coerente, ben articolato secondo gli imperativi del gruppo.

“Essere un particolare tipo di persona, quindi, non implica solamente possedere gli attributi necessari, ma anche mantenere gli standard di condotta ed appartenenza che il proprio gruppo sociale comporta.”¹⁷

Perciò, strettamente quindi correlato ad un fenomeno di dissociazione dalla prassi sociale comunitaria, lo stigma pone come conseguenza la costruzione o la de-strutturazione dell'identità e della percezione del sé. Il sociologo canadese Erving Goffman ha indicato come sottotitolo alla sua opera del 1963, in cui ha riflettuto profondamente sul fenomeno dello stigma – intesa come la tipica situazione di esclusione di un soggetto rispetto una piena accettazione sociale, quale modello applicabile a molteplici segmenti di popolazione –, *Notes on The Management of a Spoiled Identity*, tradotto in italiano con *L'identità negata*¹⁸. Applicando la logica della differenza, finalizzata alla ricerca dell'assenso collettivo in merito ad un funzionamento situazionale che sia ordinario, ovvero allo studio di ciò che esiste di patologico nell'interazione, il sociologo riesce a porre una precisa descrizione di quello che accade in presenza di una stigmatizzazione. Al centro di tutta la riflessione¹⁹, il concetto di devianza si sviluppa a partire dal quell'evento che nella dimensione microsociale mette in discussione il modello strutturale su cui si basa il comportamento reciproco degli attori. Tutto parte dalla definizione della situazione sociale, in cui si incontrano i soggetti stigmatizzati e i cosiddetti normali: la devianza non è insita nel soggetto portatore di stigma o nel suo comportamento, ma il suo riconoscimento passa necessariamente dalla definizione della situazione. Il senso di devianza si trova nella coincidenza con un'azione trasgressiva e, di conseguenza, finisce in un certo qual modo per spersonalizzarsi: ciò che induce l'individuo deviante alla trasgressione delle

¹⁷ E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna, 1969 (2005), pag. 87.

¹⁸ Traduzione dall'americano di Roberto Giammarco, Ombre Corte, Verona, 2003.

¹⁹ Più che allo studio del crimine e del reato in sé, Goffman dedica la sua attenzione agli stratagemmi e alle abilità, alla condotta e agli standard di moralità di determinate categorie della popolazione, che a suo avviso richiamavano gli atteggiamenti del mondo della politica, degli affari, delle professioni. Piuttosto, la sua riflessione si connette in maniera diretta alle considerazioni della scuola dell'antipsichiatria, nel campo della malattia mentale.

regole che strutturano l'ordine delle interazioni è il non attenersi a quei comportamenti rituali prescritti dalla codificazione del suo ruolo in relazione agli altri con cui viene a trovarsi in contatto. Ciò significa che l'attore sociale non osserva i rituali di "contegno" e "deferenza" dovuti nei confronti delle altre persone. Viene quindi categorizzato come soggetto "diverso", e la prima sanzione sociale che riceve è la reazione di coloro che, nel corso dell'interazione, non vedendo rispettati questi canoni cerca di imporre nuovamente il rispetto delle regole sociali: le istituzioni in prima istanza, che si reggono proprio sull'osservanza delle regole [Straniero, 2004]. E l'esclusione sociale, essendo il deviante adesso considerato quale elemento patologico della comunità, e quindi pericoloso per la struttura sociale, è la prima pena cui il "trasgressore" viene sottoposto. Il soggetto discriminato trova sostegno soltanto in un particolare tipo di "Altro significativo"²⁰: i "propri" sono coloro con cui condivide lo stigma, accolgono lo stigmatizzato insegnandogli i trucchi del mestiere per gestirsi nelle aree della difficile sopravvivenza; i "saggi" che interagiscono con lui con naturalezza, senza inculcare disagio, e riescono a far sentire l'escluso un soggetto "normale" [Perrotta, 2005].

L'intervento sociale, in condizioni di devianza, è di tipo riparativo, e mira a ristabilire una situazione che sia sufficientemente rassicurante per l'ordine dell'interazione: se l'individuo non supera una certa soglia di trasgressione, allora questa assume l'attributo di moderatezza e non rappresenta un vero e proprio pericolo per la società. Viceversa, oltre un certo livello il turbamento sociale dovuto all'infrazione delle regole morali di comportamento appare nocivo, e scatta il meccanismo di etichettamento che altro non è che la

²⁰ Gli *Altri significativi* sono generalmente coloro la cui opinione conta in maniera particolare per il soggetto. Assumono un ruolo di guida durante la socializzazione primaria, e nei sottomondi della socializzazione secondaria prospettano le immagini della realtà su cui costruire le varie definizioni di situazione. Il processo di socializzazione guida l'esperienza di vita in tutti i suoi aspetti. Per Berger e Luckmann, le costruzioni sociali su cui si fa riferimento nella socializzazione secondaria vengono fatte concordare con le acquisizioni della prima fase. Nella socializzazione secondaria, infatti, entrano in gioco sottomondi particolari, ovvero ambienti in cui vengono proposti e ribaditi definizioni e valori correlati a particolari ruoli sociali. Nel momento in cui gli individui li assimilano, imparano a percepire sia la realtà sia se stessi alla luce di quegli stessi ruoli, che la maggior parte delle volte riflettono valori e norme sociali generalmente condivisi nella dimensione collettiva [Berger, Luckmann, 1966].

prima tappa della carriera morale del deviante. Il superamento della soglia chiede l'istituzionalizzazione del soggetto, la razionalizzazione della sua vita interiore secondo una rigida organizzazione burocratica che contribuisce attivamente a separarlo dal resto del mondo. Di conseguenza, proprio l'istinto di conservazione del Sé porterà il deviante a comportarsi in disaccordo rispetto alle regole condivise, e ponendosi in contrasto con le prescrizioni caratteristiche dell'istituzione totale.

Il diverso, perciò, non è tale per natura - tutti sono potenziali devianti, in questa accezione -, ma lo è in quanto non ha saputo interpretare e cogliere i suggerimenti esterni in grado di riportarlo entro le righe della normalità, e continua a apparire conforme a sufficienza alle regole dell'interazione.

Goffman richiama, in queste considerazioni, il durkheimiano senso inevitabile del distacco dalla normalità e i modi per amministrarne il *gap*. La pena – la sanzione correlata allo stigma – non deve essere considerata un metro per valutare il grado di devianza, ma è relativa alla misura in cui il *label* può costituire un rischio per il normale svolgersi dell'ordine dell'interazione, più che dell'ordine sociale. Si è in definitiva “devianti” non per un mancato adeguamento alle norme sociali, ma soprattutto per una patologia attinente ai meccanismi di interazione e pertinente rispetto le modalità di gestione sia dell'informazione sul Self che di collocazione sulla scena [Trifiletti, 1991].

È la società stessa, intesa come macro sistema, a stabilire i criteri e gli strumenti atti a categorizzare i soggetti, e soprattutto a decidere quali siano gli attributi responsabili dell'appartenenza a determinate categorie. Il punto di partenza è sempre l'interazione - il livello micro sociale - in una fase di primo incontro: si lascia al soggetto il beneficio del consenso, fino a che lo stigmatizzato lascia trasparire la sua “non adeguatezza” alla situazione e i compresenti sono avvolti da un conseguente “senso d'irrealtà”. Al pari di quanto il deviante agisce attraverso un continuo controllo delle impressioni in merito alla propria diversità, il soggetto normale con cui si trova ad interagire prende costantemente decisioni sull'ignorare o meno lo stigma, e quindi abdicando la normale deferenza o rimanere nella situazione in modo non

sincero o esasperato. In tal senso, la pratica dell'ordinaria interazione in un *frame* di stigma ed etichettamento è sempre precaria e difficilmente risolvibile, sia che ci si trovi o no inseriti all'interno di un contesto totalizzante: non appare possibile rappresentare in maniera corretta lo stigmatizzato sulla scena drammaturgica quotidiana, essendo i normali meccanismi di interazione disfunzionali e frequentemente inefficaci. Il nodo critico risiede dunque nella gestione prima, e nella presentazione poi, di un Self di un individuo che ha un rapporto patologico con il proprio corpo e con la propria individualità, e che quindi problematizza l'assunzione o la presa di distanza dal ruolo che riveste nel contesto sociale.

“L'anormalità, quindi, è essenzialmente il frutto di una costruzione sociale, conformemente da un lato alla concezione costruzionistica della labelling theory, nella formulazione interazionista del meccanismo sociale dell'etichettamento che scatta nei confronti dei soggetti giudicati outsiders. In tal modo la carriera del deviante si identifica con un percorso segnato da una sorta di “profezia che si autoavvera”, dove il soggetto collabora alla propria progressiva e irreversibile esclusione, assumendo in proprio il marchio che gli è stato imposto.”²¹

Come afferma Mead, dunque, il concetto di “carriera morale”²² è strettamente connesso al processo di interiorizzazione della situazione che

²¹ G. Straniero, *Faccia a faccia. Interazione sociale e osservazione partecipante nell'opera di Erving Goffman*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004, pag. 66.

²² Goffman utilizza il termine “carriera” in *Asylums*, per riferirsi ad un filo conduttore caratterizzante il ciclo di vita di un soggetto, e che possiede un attributo sociale. Il concetto possiede una duplice presenza: a livello interno si riferisce a sentimenti quali il senso di identità e l'immagine di sé, mentre esteriormente si collega allo status, alla posizione ufficiale rivestita in ambito pubblico. Tale interpretazione consente un continuo passaggio tra il pubblico ed il privato, escludendo la necessità di far ricorso alla rappresentazione che si è costruiti per la propria identità al fine di raccogliere dati su di sé.

Al contrario della comune accezione di carriera quale sinonimo di progressione positiva nel contesto lavorativo, la carriera morale come è intesa da Goffman si lega sociologicamente all'identificazione di una particolare categoria di popolazione, in merito al processo di trattamento, cura e riabilitazione, e quindi alle varie fasi che significano il suo destino sociale – in particolare le fasi del predegente e del degente, in un contesto di ospedalizzazione (la tipologia umana di riferimento è quella dei malati mentali). Ogni carriera morale è strettamente connessa alla strutturazione del Self all'interno di confini istituzionali, sia dal punto di vista

avviene nell'individuo, e che costruisce il Self a seconda degli atteggiamenti altrui: al pari, secondo una prospettiva eminentemente costruzionista, Goffman considera tale carriera un processo complesso e non lineare, le cui fasi corrispondono ad altrettante modalità di comportamento e azione del soggetto, e quindi di definizione del Sé.

“La carriera morale di un individuo di una data categoria sociale implica un susseguirsi standardizzato di mutamenti nel modo di giudicarsi includendo – in maniera significativa – il modo di concepire il proprio sé. Questo processo, quasi sotterraneo può essere seguito studiando le sue esperienze morali – cioè i fatti che segnano una svolta nel modo in cui egli considera il mondo – sebbene sia difficile stabilire le particolarità di questo modo di concepirlo.”²³

Lo screditamento comporta sempre come conseguenza sia un controllo dell'informazione sul proprio Self, sia dell'identità personale: per Goffman, l'informazione “sociale” è ciò che l'individuo trasmette direttamente a proposito della propria personalità. E la sua non accettazione da parte dell'ambiente sociale di riferimento è il primo, e principale, attributo dell'attore etichettato. La dinamica che viene a svilupparsi richiama fortemente le pratiche dell'*ingroups-outgroups*, espressione di un atteggiamento di natura etnocentrica che rifugge ed esclude coloro che non sono percepiti parte integrante di una comunità sociale. Al meccanismo di rifiuto degli *outgroups* fa da contraltare, come asserisce Cooley, il “senso del noi” tipico dei soggetti *ingroups*.

“Per definizione, crediamo naturalmente che la persona con uno stigma non sia proprio umana. Partendo da questa premessa, pratichiamo diverse

delle istituzioni sociali totalizzanti che dell'insieme dei rapporti, personali e/o professionali, che vi si verificano [Goffman, 1961 a].

²³ E. Goffman, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Einaudi, Torino, 1968, edizione consultata 2003 (2006), pag. 193.

specie di discriminazioni, grazie alle quali gli riduciamo, con molta efficacia anche se spesso inconsciamente, le possibilità di vita. Mettiamo in piedi una teoria dello stigma, una ideologia atta a spiegare la sua inferiorità e ci preoccupiamo di definire il pericolo che quella persona rappresenta talvolta razionalizzando un'animosità basata su altre differenze, come quella di classe.”²⁴

Si può così postulare l'esistenza di una vera e propria frattura, che intercorre tra quella che è da considerarsi l'identità sociale virtuale della persona e l'identità sociale attuale (quella reale, effettiva).

“[...] Nella nostra mente, viene così declassato da persona completa e a cui siamo abituati, a persona segnata, screditata. Tale attributo è uno stigma soprattutto quando produce profondo discredito. Talvolta viene anche definito una mancanza, un handicap, una limitazione. Esso costituisce una particolare frattura tra l'identità sociale virtuale e l'identità sociale attuale.”²⁵

Mentre la prima attiene ad una caratterizzazione “effettuale” dell'attore, che si basa sui requisiti richiesti e attesi dai soggetti e che denotano una valenza retrospettiva, quella attuale indica la categoria di cui è possibile dimostrare che il soggetto faccia parte, e gli attributi che in virtù di ciò è legittimo assegnargli [Goffman, 1963]. La particolare cesura tra questi due tipi di identità costituisce lo stigma, ovvero quella mancanza o menomazione percepite per cui una persona è declassata da soggetto dotato di completezza a individuo portatore di un profondo discredito²⁶.

²⁴ E. Goffman, *Stigma. L'identità negata*, op. cit., pag. 15.

²⁵ E. Goffman, *ivi*, pag. 13.

²⁶ Oltre alla definizione di stigma, Goffman offre un'analisi della differenza esperenziale che intercorre tra un soggetto screditato (colui il cui stigma appare evidente) ed uno screditabile (la cui condizione di stigma esiste ma è celata, non palese a prima vista). La persona screditabile, nell'interazione con gli altri individui, è solita muoversi mettendo in pratica strategie che nascondano gli elementi del *label*, che desidera tenere nascosti. Tra queste, si possono ricordare i “simboli di disidentificazione”, la cui caratteristica principale è l'incongruenza rispetto l'attributo che si vuole occultare.

“Quando tale frattura è conosciuta o diventa evidente, finisce col deformare l’identità sociale della persona. Essa ha l’effetto di tagliarla fuori dalla società stessa, finché non diventa una persona screditata che si trova a fronteggiare un mondo che lo respinge”.²⁷

Il processo di socializzazione, attraverso cui un individuo impara ad interiorizzare il punto di vista altrui e quindi acquisendo le credenze che la più vasta società ha sull’identità (e nel caso particolare cosa significhi avere un *label*), riveste un ruolo preponderante nella considerazione dello stigma: i risultati variano se lo screditamento ha affiancato il soggetto fin dalla sua nascita, oppure se è sopraggiunto in una fase avanzata della vita. Il ritmo e l’influenza reciproca che possono intercorrere tra queste due fasi della carriera morale sono in certo qual modo significativi, in quanto gettano una luce sul successivo sviluppo sociale del soggetto trasgressore. Nel caso in cui un attore abbia appreso di essere in possesso di uno stigma in momento particolare della sua esistenza, la percezione del proprio sé risulterà essere strutturalmente ambivalente, in quanto l’individuo si fa già portatore delle comuni credenze della società più vasta e delle norme sociali di riferimento: chi si trova in queste condizioni ha precedentemente appreso ogni regola e considerazione riguardo alla distanza tra stigma e normalità. Ne consegue una cospicua difficoltà nel ritrovare una propria identità che sia completa ed indivisa, nonché l’adozione di un comportamento fortemente portato all’autodisapprovazione.

Rispetto a chi è portatore di uno stigma, può essere postulata una differenziazione tra chi si trova nella condizione dello “screditato” – colui la cui condizione di stigma è autoevidente – dallo “screditabile” – un individuo il cui stigma non appare in quanto è celato, e che di conseguenza vive nel perenne timore di essere smascherato. Per questo motivo, in una condizione di interazione tra soggetti lo screditabile tenderà ad assumere comportamenti il più normale possibile, nascondendo gli elementi di discredito: spesso assume ruoli che richiamino “mezzi di disidentificazione”, ovvero simboli giudicati incompatibili proprio con la caratteristica di devianza che si desidera occultare, se non selezionando gli individui con cui entrare in contatto. Ecco perché è possibile difendersi dall’attribuzione di uno stigma mostrando pubblicamente di non averne merito, nonché adducendo scusanti o giustificazioni [Goffman, 1963].

²⁷ E. Goffman, *Stigma. L’identità negata*, op. cit., pag. 30.

A ciò si collegano i numerosi tentativi di controllo dell'informazione in merito alla criticità degli attributi del soggetto: la criticità si trova nel duplice pregiudizio che il deviante deve affrontare. Oltre alle credenze e alle preclusioni del soggetto contro se stesso (in quanto, come individuo socializzato, ha interiorizzato i codici e le norme sociali), a livello collettivo, nel *frame* sociale di riferimento persiste un sentimento di forte discredito nei confronti di chi presenta tale menomazione. L'essere identificati come soggetti 'diversi' implica una tensione costante e cospicua nelle interazioni con gli individui considerati "normali" [Monti, 2008]. Così, una situazione del genere spesso comporta il timore costante che la particolare condizione portatrice di stigma possa essere rilevata. Per questo motivo, in una riflessione sull'interazione umana, acquista notevole rilevanza l'informazione di sé che viene trasmessa, e che consta di segni e simboli. Tra questi, si rilevano particolarmente quei simboli "distruttori dell'identità", che mirano ad interrompere un'immagine che di per sé sarebbe coerente nella direzione auspicata da chi li mette in pratica: attraverso accorgimenti del genere si vuole ottenere un riconoscimento sociale positivo, un *feed-back* favorevole, che situi la persona in un'identità sociale accettata e condivisa. Attraverso riflessioni di questo tipo, Goffman sottolinea la creatività presente in soggetti che agiscono comportamenti devianti o che sono portatori di diversità. Tali individui, infatti, lottano per preservare un senso della propria personalità anche di fronte a condizioni sociali ed esistenziali avverse [Wallace, Wolf, 1999].

"L'identità personale dunque è legata alla supposizione che l'individuo possa differenziarsi da tutti gli altri e che intorno a questo modo di differenziazione si possa collegare una storia continua di fatti sociali che costituiscono la sostanza appiccicosa a cui si attaccano tutti gli altri fatti biografici. È difficile comprendere come l'identità personale possa giocare, e in realtà giochi, un ruolo strutturato, abitudinario,

standardizzato, nell'organizzazione sociale, proprio a causa di questa sua unicità.”²⁸

Si dimostra così come e quanto l'identità del Self sia innanzi tutto una definizione soggettiva e riflessiva, che deve essere percepita ed esperita dall'individuo la cui identità è in gioco: come avvalorano anche le riflessioni di George Herbert Mead, il soggetto si crea un'immagine di sé relativa alle modalità con cui gli altri – il contesto sociale – hanno messo in pratica un'identificazione sociale e personale di lui. Il suo Io è, infatti, in realtà un estraneo, la voce della collettività che lo percepisce da di fuori, filtrato dalle regole e dalle aspettative sociali.

“Il concetto di identità sociale ci ha permesso di considerare la stigmatizzazione. Il concetto di identità personale ci ha permesso di considerare il ruolo del controllo dell'informazione nell'amministrazione dello stigma. L'idea dell'identità dell'Io ci consente di considerare ciò che l'individuo sente riguardo allo stigma e alla sua amministrazione.”²⁹

Di fatto, la percezione del Self finisce per essere dotata di ambivalenza, collegata a dinamiche di gruppo e a stereotipi. Da un lato è inserito in una comunità di pari, gruppi di individui che si ritrovano in condizioni simili. Dall'altro interagisce con gli altri, i cosiddetti “normali”. Tuttavia, è inserito in una situazione sociale in cui, di fatto, appartiene naturalmente al gruppo di persone che condividono lo stesso stigma, che sono portatori dello stesso grado di sofferenza sociale. Perciò, non può considerarsi realmente appartenente ad altri aggregati comunitari, ma fa parte unicamente di quella stessa categoria sociale che è motivo del suo essere screditabile. Ne comporta lo sviluppo di una sorta di circolo vizioso, in quanto al diverso viene sempre richiesto un allineamento con l'aggregato rappresentato dalla società più vasta, e con i codici sociali di cui esso si fa espressione. Se la società esterna gli comunica da

²⁸ E. Goffman, *Stigma. L'identità negata*, op. cit., pag. 74.

²⁹ E. Goffman, *ivi*, pag. 134.

un lato la sua appartenenza ad un gruppo più vasto, al pari gli permette di percepire attivamente e concretamente la propria “differenza”. La diversità in prima istanza, però, non è da lui concettualizzata: è un prodotto che deriva dalla società, dalla collettività che l’ha resa concetto. L’individuo caratterizzato da uno stigma, in ultima analisi, è portatore - e non solo detentore - di una differenza che ha peso soltanto se interagita in una cornice sociale. Questo fatto si riferisce intimamente al riconoscimento sociale ed all’accertamento cognitivo: la collettività – contesto entro cui si verifica l’interazione tra individui – agisce in maniera percettiva “situando” un attore sia in una particolare identità sociale che in una specifica identità personale. Ed è la comunità stessa che svolge la funzione di accertamento dell’identità, attraverso il controllo sociale formale e informale, e quindi mediante i meccanismi del Potere. È a partire dalle norme sociali ordinarie e condivise che si comprende il senso della diversità in un contesto sociale. Il Self che ne emerge non può quindi essere che precario, esposto e fragile.

“ Lo stigmatizzato deve essere colto nell’atteggiamento verso se stesso che è definito normale dalla nostra società e deve adeguarsi così completamente a questa definizione da poter attualizzare se stesso in modo fluido di fronte a un pubblico che lo guarda con il criterio che seguirebbe per uno spettacolo del tutto diverso.”³⁰

Tutto nasce quindi all’interno di una situazione interagita nella dialettica giocata tra i ruoli del “normale” e del “diverso”.

“ Lo stigma riguarda un processo sociale a due, assai complesso, in cui ciascun individuo partecipa in ambedue i ruoli, almeno per quello che riguarda certe connessioni e durante certi periodi della vita. Il normale e lo stigmatizzato non sono persone, ma piuttosto prospettive. Queste si producono in situazioni sociali durante i contatti misti, in virtù di norme

³⁰ E. Goffman, *Stigma. L’identità negata*, op. cit., pag. 149.

di cui non si è consapevoli e che possono esercitare il loro peso sulle possibilità di incontro.”³¹

1.4 La *Labelling Theory*, la teoria dell’etichettamento e i suoi sviluppi

Rispetto all’immagine che ogni individuo si dà della propria identità personale, è degno di considerazione il contributo fornito dalla *Labelling Theory*: la corrente di pensiero che, studiando i meccanismi di definizione sociale della devianza e del controllo sociale, ha inteso individuare il comportamento deviante in quella trasformazione del Self dell’attore dovuta ai processi di interazione, collocandosi in tal modo nella corrente dell’Interazionismo Simbolico. I *labelling theorists* hanno cercato, attraverso l’utilizzo di metodologie qualitative, di documentare il punto di vista degli attori e la loro storia sociale, in modo da poter riflettere su quelli che socialmente possono essere considerati gli stili di vita non conformi al paradigma normativo su cui si fonda l’interazione sociale.

I *labelling theorists* appartengono, infatti, al detto gruppo del *Neo-Chicagoans*, il cui rilievo sta nell’aver fornito, a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta, una riflessione particolarmente imperniata sugli aspetti processuali su cui viene a costruirsi il rapporto tra il soggetto e la società, e di conseguenza l’emergere del Self e le sue trasformazioni lungo tutto l’arco dell’esistenza dell’individuo, a seconda della posizione che occupa all’interno del *frame* sociale. La rilevanza della loro riflessione risiede nell’aver ritenuto il *label* - la definizione negativa altrui - quale risultante propria dell’interazione tra gli individui, operando una differenziazione tra il soggetto e la devianza, attributo che è applicato all’attore dagli altri. L’etichettamento è quindi prodotto dagli altri. Tuttavia, il soggetto deviante coopera attivamente al sistema di definizione del *label*, di cui è reso dalla collettività il solo responsabile: il

³¹ E. Goffman, *Stigma. L’identità negata*, op. cit., pag.170.

rifiuto diminuisce nel soggetto la possibilità di assumere comportamenti socialmente accettati. Riflettere sulla particolare identità sociale di un soggetto deviante è adesso sinonimo di orientamento del suo modo di essere: le reazioni sociali di condanna ed esclusione finiscono per stimolare proattivamente in lui l'agire comportamenti che trasgrediscono le aspettative istituzionalizzate [Perrotta, 1988].

L'attribuzione del *label* si lega a pratiche di classificazione, che si riferiscono non soltanto ad attributi di status e ruolo, né ad attributi astratti, ma che hanno a che vedere con un insieme di fattori atti a riconoscere un'intera classe di individui. In tal modo si vengono a creare determinate categorie di persone i cui atti rivestono un particolare significato, e i cui individui sono definiti proprio dalle azioni esperite: sono soltanto alcuni attributi, quindi, ad essere giudicati rilevanti alla distinzione e/o al raggruppamento di individui. Nel primo caso si ha a che fare con pratiche di individualizzazione, che rispondono ad esigenze di distinzione, mentre nel riferimento ai soggetti si tende alla classificazione, che in ultima analisi obbedisce a rigidi criteri di controllo sociale [Sparti, 1996].

Il *label* - conseguenza dell'applicazione di categorie da parte di agenzie sociali preposte a riconoscere una certa tipologia di condotta - esprime la caratteristica peculiare dell'individuo, una sorta di marchio centro della sua identità cui l'intera collettività fa riferimento, e che cancella il Sé effettivo. Di conseguenza, alla stregua di un circolo vizioso anche il comportamento del soggetto ne sarà inconsciamente influenzato, e l'attore metterà in atto azioni in grado di confermare l'etichetta ricevuta. Deviante, perciò, non è l'individuo in sé - non più soggetto ma oggetto di osservazione e tipizzazione -, ma un certo comportamento categorizzato ("etichettato") in tal modo dagli altri e dalla società. È una sorta di sistema "di fabbrica", per cui al termine del processo di etichettamento il deviante, al di là delle sue personali reazioni di rifiuto, adattamento ecc..., diventa il prodotto di un sistema che ha fabbricato la definizione della realtà: l'identità sociale deriva dalla classificazione subita.

A tal proposito si fa nuovamente riferimento al concetto di “carriera morale”: termine mutuato dalla sociologia delle professioni (in particolare da Everett Hughes in merito all’analisi dei percorsi individuali in contesti organizzativi professionali), intende esprimere la sequenza di interazioni attraverso cui un attore sociale finisce per essere costruito quale un “problema relazionale”, prima malato e poi internato. La “carriera deviante” esplicita dunque l’evoluzione di un comportamento, ed è percepita come una totalità all’interno di cui interpretare e attribuire significato ad ogni esperienza. E in tal senso, anche le istituzioni di controllo sociale sono da interpretare come meccanismi che non solo producono, ma che anche amplificano l’eco del comportamento deviante. Il concetto di “carriera” riesce a cogliere, così, i vari passaggi tra differenti ruoli sociali attraverso cui si muove la socializzazione secondaria, evidenziando i correlativi mutamenti del Self. Spesso, infatti, se un soggetto è considerato deviante in relazione ad un certo comportamento (la “devianza primaria”), è orientato verso una “carriera” di devianza (la “devianza secondaria”) che di fatto gli preclude l’accesso a ruoli sociali accettabili e rispettabili, e di conseguenza gli impedisce la perdita del *label* negativo. La punizione stessa simbolizza tale processo tacito: invece di riabilitare chi commette un’infrazione al codice morale di condotta, comporta un rischio di cristallizzazione della devianza e una progressione significativa della carriera deviante [Lemert, 1951; Perrotta, 2005]. Come riflette Becker, la difficoltà ad intraprendere una “carriera normale” pone come conseguenza l’impossibilità di interagire con gli altri in maniera ordinaria, e quindi la necessità di agire consuetudini spesso illegittime [Becker, 1963], con esiti rilevanti nell’immagine di sé negli altri, e nei loro giudizi.

L’evento deviante acquisisce perciò un particolare significato simbolico, ed esprime nella realtà sociale quella che può essere definita una “drammatizzazione del male” che opera sia a livello micro - i gruppi - sia in una dimensione macro - la politica e i sistemi di informazione [Dal Lago, 2000].

Tra gli esponenti di maggior spicco della corrente di pensiero relativa alla sociologia della devianza, lungo un percorso teorico in evoluzione continua ed assieme al contributo di Edwin M. Lemert³² si evidenziano le riflessioni di Howard S. Becker. È a quest'ultimo, infatti cui si deve una definizione di devianza non come una qualità umana che si ritrova nel comportamento, ma piuttosto quale frutto dell'interazione che si verifica tra colui che agisce e gli altri che reagiscono all'atto: assimilare un soggetto all'idea di devianza sta a significare un'identificazione che precede le altre, nel senso che "comanda", condizionandole, le altre. In tale ottica, non è rilevante il fatto che un soggetto abbia compiuto effettivamente un atto trasgressivo, o l'entità dell'atto stesso: è invece il processo a definire il grado di devianza di un individuo, che esperisce le proprie azioni in relazione allo stigma e al *label* che riceve. Quello che è discriminante nell'attribuzione dell'identità sociale di devianza è la credenza altrui che l'azione sia stata compiuta. Un atteggiamento deviante è, perciò, un comportamento che la gente etichetta come tale [Becker, 1963]. L'azione in sé, infine, può essere intesa non soltanto in maniera individualistica, ma è un'evoluzione collettiva, una *joint action* di matrice blumeriana. La devianza appare un'espressione dell'interazione di un certo numero di persone che agiscono ed esperiscono il sociale insieme, orientando vicendevolmente i propri adattamenti alla situazione e aggiustando le proprie linee di azione, nella continua considerazione delle reazioni altrui. Un atto è deviante in relazione a quali sono le risposte del gruppo sociale di riferimento, ed al conseguente processo di etichettamento: gli unici elementi che richiedono un'attribuzione problematica di senso.

“Come tutte le attività umane, la devianza può essere considerata come un'azione collettiva. Cosa ne risulta? Un risultato è la visione generale

³² Lemert valuta la sociologia della devianza quale un ambito proprio dell'Interazionismo Simbolico, in quanto espressione delle conseguenze del controllo sociale e dell'imposizione di un certo ordine morale. La mortificazione del sé, lo stigma, la deriva dell'identità sono ravvisabili in maniera concreta sia a livello individuale che di gruppo. Tuttavia, per tale motivo, Lemert considera erronea l'identificazione della sociologia della devianza con la *Labelling Theory*, a suo avviso influenzata dall'assunto di Becker per cui la devianza prende forma dall'etichetta attribuita ad un comportamento.

che voglio chiamare “interazionista”. Nella sua forma più semplice, questa teoria insiste sul fatto che si osservino tutte le persone coinvolte in un qualsiasi episodio di presunta devianza. Scopriamo allora che queste attività richiedono, per poter avvenire, la cooperazione manifesta o tacita di molte persone e gruppi.”³³

Da un lato, dunque, è possibile ritrovare coloro che agiscono l’atto deviante, mentre dall’altro si evidenziano quelli che costruiscono quel “dramma morale” che scopre, valuta e sanziona l’atto deviante. Questo è quindi sempre una creazione della società, del processo di creazione di norme sociali imposte e costituite da precisi gruppi sociali, la cui infrazione, riflette Becker, costituisce la devianza stessa. Il controllo sociale - primaria conseguenza dell’imposizione normativa - si esprime mediante l’emanazione di sanzioni implicite ed esplicite, e attraverso l’influenza esercitata sulle opinioni (i principi morali convenzionali, gli stereotipi trasmessi socialmente, i valori quali premesse da cui far derivare le norme specifiche) delle persone in merito ai meccanismi e alle dinamiche di ordine, e che vendono alla luce in particolari circostanze. In definitiva, anche il controllo fa parte della “cultura” di un gruppo sociale i cui membri, in maniera comune e condivisa attraverso l’interazione, si sono trovati a dover affrontare criticità e problematiche³⁴. Ma talvolta è l’esperienza stessa ad operare un mutamento nelle opinioni degli individui, in modo tale per cui il comportamento deviante, per chi lo agisce, può essere considerata anche una possibilità plausibile.

La devianza emerge nell’azione di coloro che la condannano, essendo proprio questi a stabilire l’insieme delle regole sociali - il comportamento “conforme” - atte a definire e condannare i comportamenti devianti, definendo

³³ H. S. Becker, *Outsiders. Saggi di sociologia della devianza*, Edizioni Gruppo Abele, Torino, 1987, edizione consultata 2007, pag. 181.

³⁴ A parere di Becker, anche quella deviante può essere intesa come forma di cultura, in quanto i soggetti che esperiscono comportamenti devianti interagiscono tra di loro, a partire dal fatto che condividono la problematica comune di non essere accettati positivamente e “condivisi” dalla collettività. Il nodo critico, infatti, emerge dalla sostanziale differenza nella definizione della situazione da parte loro rispetto alle posizioni assunte comunemente dai membri della società intera.

invece le reazioni consone in determinate contingenze. Un atteggiamento “pienamente” deviante è quindi quello che contemporaneamente infrange le norme e che è così percepito dagli altri. Sono così definiti *outsiders* i soggetti che non si adeguano, che violano anche inconsapevolmente il rispetto delle regole sociali concordate, che esperiscono una “carriera” non conforme, ovvero gli individui estranei al mondo dei “normali” che agiscono *routines* legittime [Becker, 1963].

Se gli “imprenditori morali” appaiono coloro che predicano la repressione degli atteggiamenti di diversità (essi compiono un’impresa che è morale, in quanto comporta la creazione di un nuovo frammento di quel codice etico regolatore dei rapporti sociali), è possibile definire come “crociata” ogni processo mediante cui si formula un nuovo corpus di leggi morali predisposte a perorare l’ideologia dominante, secondo un’ottica tipica dell’etica assoluta. La correlazione tra i “crociati morali” e la loro diffusa appartenenza alle sfere superiori della società crea, per Becker, una circolarità di legittimazione e potere. L’implementazione di nuove leggi comporta l’istituzionalizzazione dell’applicazione, con la creazione di agenzie e funzionari che rientrano in un’organizzazione più ampia: le dinamiche tipiche delle istituzioni totali, la cui ragion d’essere è l’applicazione dell’ordine definito “normale”, ne sono un esempio.

L’attribuzione del *label* è dovuta quindi in maniera principale al ruolo degli agenti - i tutori dell’ordine morale - che impongono o meno il rispetto delle norme, e quindi ad un insieme di circostanze estranee alla contingenza del comportamento non accettabile socialmente. La devianza è sempre, perciò, sinonimo di “una trasgressione pubblicamente etichettata”, il “risultato dell’iniziativa di qualcuno” che ha previsto che un certo atteggiamento debba essere percepito come deviante, e che la differenza con ciò che è accettato dal senso comune - l’infrazione - debba essere resa evidente [Becker, 1963]. È quindi un processo eminentemente interazionista, perché ogni attribuzione è la risultante della relazione tra individui che agiscono.

Il conferimento dell'etichetta determina il passaggio ad un nuovo status - lo status di deviante asserito adesso come quello principale - che inferisce simbolicamente e in maniera effettiva sia nella soggettività dell'individuo, sia nella percezione altrui.

Sono gli altri, con cui si condivide una situazione, a definire chi è un *outsider* rispetto ad un soggetto situato in una cornice di "normalità", ma spesso capita che il deviante stesso, per effetto di un procedimento di *role taking*, si percepisca come tale in assenza di un *labelling*. L'identificazione nel ruolo di deviante mette in moto meccanismi del sé per cui la persona finisce per conformarsi all'immagine negativa esperitagli dal gruppo sociale, in una circolarità dovuta ad una "profezia che si autodetermina". Il trattamento non fa che contribuire così all'incremento della percezione della devianza, in quanto

"il trattamento dei devianti nega loro i mezzi ordinari per proseguire con le consuetudini della vita quotidiana come le altre persone. Causa questo diniego, il deviante deve necessariamente sviluppare delle consuetudini illegittime."³⁵

1.5 La percezione della devianza e la marginalità: lo spazio del Sé e i luoghi morali dell'esclusione

La questione dello stigma è onnipresente in ogni tipo di società, dovunque ci si possa trovare di fronte ad un codice morale da seguire: accompagna la natura umana, e prende forma nel confronto con l'Altro da Sé, un'esperienza costante ed al pari inquietante, in grado di mettere profondamente in discussione sia le pratiche sociali, che le norme e la morale comune su cui si reggono l'esperienza e le interazioni quotidiane. È il rimando all'Altro - specchio di se stessi – il vero e più profondo motivo di insicurezza: si chiede a colui con cui si interagisce di condividere il medesimo codice di

³⁵ H. S. Becker, *Outsiders. Saggi di sociologia della devianza*, op. cit., pag. 51.

comportamento, in caso contrario lo si confina in ambienti altrettanto ‘altri’, quali possono essere i manicomi, le carceri, gli istituti e le cliniche di ricovero. La costruzione dell’identità personale e collettiva passa sempre e necessariamente dall’incontro con l’altro. Ma se talvolta le riflessioni e gli studi possono raggiungere un ragguardevole livello di analisi, risulta essere l’atteggiamento sociale verso il fenomeno a mutare in maniera meno repentina.

Esempio primario nonché attuale di una circostanza esaustiva di devianza è la detenzione: chi ha dovuto scontare una pena, con estrema difficoltà appare in grado di togliersi il marchio di “carcerato”, e quindi quel senso di individualità non integerrima e appieno rispettabile.

In tale ottica, appare oggi più che mai necessaria un’analisi delle istituzioni di controllo, la cui prerogativa sta spesso proprio nell’amplificare la devianza stessa, manipolando e degradando gli individui sottoposti. L’etichettamento tipico dell’epoca odierna, infatti, non ha più a che veder con una mancanza fisica, ma sono soprattutto la perdita dell’io, la privazione della libertà del Self, l’annullamento dell’empatia e lo stigma ad essere la pena reale, il fardello che chiunque si discosta dalla normalità imposta finisce per arrecarsi dietro.

Come il carcere è un’istituzione silenziosa che vive accanto alla società, che ne fa parte, l’idea di marginalità³⁶ è il concetto che rende meglio l’idea: il nodo critico della questione è il ruolo agito dagli individui stigmatizzati nella struttura sociale, il posto che occupano in una situazione di interazione. Chi è emarginato è colui che è posto ai margini, collocato ai margini rispetto ai luoghi centrali della socialità, determinando un’estraneità del singolo rispetto al sistema. Ogni forma di reinserimento di tipo culturale s’inserisce come tentativo di superamento dei confini di essa, in virtù dell’ intento di togliere lo stigma di cui sono portatori i reclusi.

³⁶ Tematica affrontata numerose volte in ambito sociologico, la marginalità è stata considerata sia dal punto di vista oggettivo sia secondo un’accezione soggettiva. Le definizioni oggettive tendono alla considerazione dell’emarginazione secondo la struttura di classe ed il sistema produttivo, il sistema sociale e quello di ruoli, la struttura culturale e normativa, i processi di adattamento e gli interventi del Welfare State. Al contrario, l’interpretazione della marginalità in una dimensione soggettiva si è rivelata strettamente connessa ai processi di socializzazione.

Anche l'architettura e lo spazio fisico delle istituzioni totali richiama a livello concreto e tangibile i concetti di stigma ed esclusione sociale: gli spazi urbani preposti al contenimento della devianza confermano un'ideologia del rifiuto nei confronti di tutto quello che appare differente dalla normalità, imponendo delle barriere fisiche, morali e ideali. Il confinamento in ambiti di reclusione di tutto ciò che si trova al confine tra normale e patologico, infatti, rispecchia un modello di liminalità espressivo di uno stigma che, per il solo fatto di essere pensato e dunque percepito, richiede una separazione rispetto ai luoghi della vita quotidiana. Anche l'urbanizzazione delle pratiche di esclusione possiede una lunga storia, non limitandosi alla recinzione di spazi al di fuori del tessuto cittadino, e si protraggono nel presente come luoghi non solo di pura reclusione, ma come ambiti programmatici per il recupero, la correzione, nonché il reinserimento secondo quelle che sono considerate le norme sociali di riferimento. Definiti da Foucault "spazi altri", destinati così agli individui "altri" rispetto alla normalità, testimoniano la frattura tra gruppi sociali e la creazione di spazi dai forti connotati simbolici, in quanto i confini che determinano sono soprattutto morali, e traducono la distanza tra il giusto e lo sbagliato, tra la città quale simbolo di rettitudine e l'anticittà, luogo del lebbrosario, del lazzeretto, degli istituti di reclusione, la non accettazione della differenza. Si viene così a creare una sorta di consacrazione della distanza, che tende a fissare nell'immobilismo di questi "non luoghi" - in cui si arrestano le categorie di spazio e tempo quotidiani - le dinamiche relazionali tra soggetti diversi, e che impedisce la possibilità di un reale confronto con l'altro ma si traduce nella logica del rifiuto.

È infatti con l'età industriale che l'esclusione assume le caratteristiche dell'istituzione totale, proponendo soluzioni di marginalizzazione del disagio sia all'interno delle strutture sia nel contesto urbano. Esprimendo al massimo grado una concezione segregazionista, il penitenziario realizza il progetto del potere dello sguardo - il controllo costante, la perfetta visibilità - così come era stato teorizzato da Bentham con il *Panopticon*: un vero e proprio "laboratorio

di potere” per modificare il comportamento, per addestrare, trasformare o recuperare gli individui, una sorta di “macchina” che è un puro dispositivo disciplinare [Dubбини, 1986; Foucault, 1975]. Il *Panottico*, in particolare, esprime il modello disciplinare che valuta l’esercizio della continua sorveglianza funzionale all’introiezione della norma sociale [Paone, 2005]: affiancato da particolari dispositivi di sicurezza basati sul principio di governabilità mira, come asserisce Foucault, a forme di controllo della popolazione.

“Il potere disciplinare è un potere che in luogo di sottrarre e prevalere ha come funzione quella di addestrare, per meglio prevalere e sottrarre di più, non incatena le forze per ridurre, esso cerca di legarle facendo in modo nell’insieme di moltiplicarle e utilizzarle.”³⁷

Al pari, divenuta la reclusione la forma di sanzione privilegiata, da istituzione si trasforma così in vero e proprio apparato disciplinare, capace di farsi carico di ogni aspetto della vita del detenuto in modo da poterlo controllare nella maniera più appropriata. L’istituto di pena appare così direttamente proporzionale alla demoralizzazione del controllo, concretizzata dalla rinuncia ad una parte della propria libertà. L’architettura delle celle ne è un’espressione fisica: monadi singole, senza alcun influsso l’una sull’altra e totalmente prive di autonomia [Horkheimer, 1947], riflettono in negativo la possibilità di partecipazione a qualsiasi esperienza. Sono microcosmi seriali, in cui la vita del Sé si ripete indifferente, nell’irraggiungibilità della realtà esterna alla soglia. Il fine è dunque altamente “morale”: la rieducazione del Self secondo il codice di comportamento accettato, spesso ottenuta attraverso gli strumenti del lavoro e, in particolare, dell’isolamento, sia rispetto al mondo esterno sia verso gli altri detenuti.

³⁷ M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino, 1976, edizione consultata 2005, pag. 186.

CAPITOLO II

Il Self in un *frame* totalizzante

2.1 Sul perché le istituzioni totali

L'istituzione di reclusione, l'ospedale psichiatrico, gli spazi di accoglienza sono definiti da Foucault *eterotopie*, nel senso di luoghi opposti (anche terminologicamente) al concetto di Utopia, quello spazio idilliaco in cui il Self si percepisce capace di esprimersi appieno e liberamente, e che è destinato a tutti gli uomini, invece che a categorie particolari di popolazione. I penitenziari riflettono appieno la logica delle *eterotopie* e delle istituzioni totali così come le ha interpretate Erving Goffman. La separazione che esse impongono è funzionale alla rimozione degli effetti psicologici del contatto con la diversità e la devianza da parte della parte della società "sana", creando artificialmente contenitori di individui impossibilitati non solo ad esprimersi, ma anche ad essere Sé totali e completi. L'isolamento imposto dagli "spazi altri" richiede una rieducazione, un percorso terapeutico che passa dalla segmentazione e dalla rimozione del Self in Sé parziali, parziali, incompleti, mortificati. La reclusione diventa in tal modo un processo di annientamento dell'esperienza, in cui la pena, più profondamente, viene ad essere la privazione di un tempo sociale, del rapporto spaziale e comunicativo con gli altri individui. Nella moderna concezione della reclusione, si intende la condanna quale sinonimo di un inesorabile processo di annullamento del Self, che si protrae lungo tutto il tempo della reclusione: l'azione disciplinare di traduce così in un processo cosciente di distruzione dell'esperienza individuale e del suo essere relazionale [Dubbini, 1986].

L'isolamento viene però percepito dalla comunità come unica forma in grado di preservare il vincolo di socialità a livello comunitario, per arginare ciò

che, in definitiva, è fonte di timore ed incertezza: lo spazio diviso assume una forma istituzionalizzata, in quanto la scelta della segregazione diventa la forma paradigmatica del controllo sociale. In questo senso anche lo spazio urbano è significativo di una forma di amministrazione dell'altro da sé, che esclude dalla partecipazione alla vita comunitaria così come dalle pratiche e dalle dinamiche di espressione della libertà [Paone, 2005].

"Un'istituzione totale può essere definita come il luogo di residenza e lavoro di gruppi di persone che - tagliate fuori dalla società per un considerevole periodo di tempo - si trovano a dividere una situazione comune, trascorrendo parte della loro vita in un regime chiuso e formalmente amministrato."³⁸

Le istituzioni totali perciò altro non sono che quegli spazi fortemente e rigidamente limitati - in parte comunità residenziale in parte organizzazione formale [Goffman, 1961] - in cui sono segregati gli incapaci non ritenuti fonte di pericolo (ciechi, vecchi, orfani o indigenti), i pericolosi per la comunità (sanatori, ospedali psichiatrici, lebbrosari), coloro che sono altamente pericolosi o ritenuti tali (prigionieri, penitenzieri, campi di prigionia, lager), ma anche le istituzioni create per svolgere in un luogo concentrato alcune attività (caserme, navi, collegi, campi di lavoro, piantagioni coloniali) o in cui ci si isola volontariamente dal mondo (abbazie, monasteri, conventi, chiostri).

La centralità delle istituzioni totali in una riflessione di tal genere trova risposta proprio nella loro definizione quali spazi chiusi di isolamento di tutti coloro che, per volontà o condizione, si trovano al di fuori dell'ordine prestabilito, ed il cui Sé non si adegua ma contrasta il modello sociale e normativo posto: i devianti, gli etichettati, i diversi. L'assunto di partenza è nuovamente la considerazione della formazione delle identità sociali, ed in particolare la modalità mediante cui ogni società è usata ad usare un certo grado

³⁸ E. Goffman, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Einaudi, Torino, 1968, edizione consultata 2003 (2006), pag. 29.

di classificazione per definire i comportamenti e le azioni dei propri individui. Si tratta di un insieme, un'unità di simboli, linguaggi, atteggiamenti, *labels* ecc... che identificano le condotte in maniera sistemica, astraendole dai soggetti che le agiscono e rendendole omogenee all'intera classe di individui.

“Tale repertorio rappresenta un sapere organizzato e una sorta di estensione dell'attività di dare nomi, del definire i tipi di identità che si possono anticipare, istituendo determinate somiglianze e differenze. In virtù di questo repertorio, gli individui che agiscono dispongono di un insieme di risorse da utilizzare per classificarsi e riconoscersi vicendevolmente. Occasionalmente, tuttavia, riscontrano fenomeni che, dal punto di vista delle classificazioni in atto, risultano emergenti, più spesso perturbanti, devianti, patologici.”³⁹

Ciò significa che il contesto in cui si collocano le interpretazioni dei meccanismi totalizzanti è quello della devianza, della distinzione e della categorizzazione. Le strutture rigide e formali rispondono quindi ad un dovere sociale di ri-classificazione, ovvero sono chiamate a “convertire” gli individui i cui tratti caratterizzanti l'identità non appaiono conformi, ed a riformare la loro personalità secondo altri criteri di giudizio. Ai reclusi viene così chiesto un sacrificio della loro personalità in cambio dell'accettazione sociale, di una normalità pubblica socialmente condivisa ed accolta. Ecco perché le istituzioni totali sono istituzioni che riparano, cioè ricollocano i soggetti devianti all'interno del solido confine del comportamento collettivo passibile di un riconoscimento comunitario. E la loro azione riparatrice funziona anche da consolidamento proprio di quel confine, per ribadire il senso dell'unità collettiva e la sua sicurezza. L'incidenza è duplice: nella dimensione sociale ed in quella individuale. A tal proposito, non è possibile trascurare l'intima connessione che viene a svolgersi tra il controllo sociale da un lato ed il processo di formazione del Self degli individui, attraverso l'attribuzione di

³⁹ D. Sparti, *Soggetti al tempo. Identità personale tra analisi filosofica e costruzione sociale*, Feltrinelli, Milano, 1996, pag. 154.

individualità standard, convenzionali, tipiche nel senso di pre-ordinate. Ne deriva la considerazione per cui i reclusi perdono la loro soggettività anche perché sono relegati al rango di oggetti: non solo elementi da osservare e rieducare, ma sono “prospettive”, in quanto la connotazione attribuita ad ogni individuo non può prendere forma a partire dalla sua propria natura, ma dalla frequenza con cui quella medesima connotazione gli è conferita dagli altri, in relazione alla categoria di appartenenza [Sparti, 1996].

Il *frame* in cui ci si muove è strettamente sociale e intersoggettivo, ma l'azione coinvolge differenti soggetti, ed a dimensioni molteplici.

Particolarmente significative, in tale ottica, vengono ad essere non solo le relazioni con la struttura sociale di riferimento, ma soprattutto anche le relazioni che intercorrono tra gli internati o i detenuti: essi si trovano forzatamente a dividere una situazione comune, all'interno di un regime rigorosamente chiuso e formalmente amministrato. Nel momento in cui l'internato si affaccia alla realtà dell'istituzione, porta con sé la propria cultura, il proprio sistema di valori e diritti, e tutta una serie di elementi che fino a quel momento ha percepito come garantiti [Goffman, 1961 a]. Ma l'organizzazione totale stessa è inglobata in un sistema più ampio, che concerne un insieme di esperienze collegato ad una determinata e particolare concezione del Sé.

“Le istituzioni totali non sostituiscono la loro cultura univoca a qualche cosa di già formato; qui si ha a che fare con qualcosa di più limitato del processo di acculturazione o di assimilazione. Se avviene un cambiamento culturale, esso è legato – probabilmente – alla rimozione di certe possibilità di comportamento e al mancato tenersi al passo con gli ultimi mutamenti sociali che avvengono nel mondo esterno. Così, qualora la permanenza dell'internato si protragga, si potrebbe assistere a ciò che viene definito come un processo di «disculturazione», vale a dire una mancanza di «allenamento» che lo rende incapace – temporaneamente –

di maneggiare alcune situazioni tipiche della vita quotidiana del mondo esterno, se e quando egli vi faccia ritorno.”⁴⁰

Al pari del proprio sistema esperienziale, mutano anche le coordinate di spazio e tempo, che al pari di tutto quello che pare essere rilevante per l'uomo sono frutto di una definizione condivisa. Il tempo attribuisce valore al rapporto con i territori: ricordando ciò che è avvenuto nel passato o anticipando quello che potrà o meno accadervi si attribuisce senso ai luoghi umani. Ciò che si verifica, dunque, non è una sopraffazione, ma la creazione di un alto grado di tensione e disarmonia tra il contesto personale e il *frame* istituzionale che pone significative conseguenze a livello di concezione del proprio Self e dei ruoli agiti da parte degli internati. È una dimensione definibile soltanto nell'astratto, e per questo motivo l'organizzazione sociale ha dovuto inventare modi per misurarlo, per scandirlo e soprattutto per gestirlo. La gestione attiva del proprio tempo è fortemente limitata agli internati, se non preclusa, in quanto né orari né *routines* né i ritmi e la durata delle attività possono essere da loro decisi autonomamente. Lo spazio, rigido strutturato amministrato e chiuso, con le sue barriere è l'espressione fisica dell'attitudine totalizzante dell'istituzione. Sono restrizioni che costituiscono una minaccia per l'identità: quello che definisce ciò che un individuo è, necessariamente si lega a quello che uno è libero di fare o meno. Chi si trova internato, ha di fatto perso il contatto con il tempo, la sua percezione ed il controllo, e di conseguenza - perso il controllo su di sé - si trova spogliato del ruolo che comunemente agisce nel contesto sociale in una sorta di “morte civile” [Perrotta, 2005; Goffman, 1961 a]. Ma il ruolo agito dagli internati va di pari passo, nel bene o nel male, con quello giocato dallo staff, dal personale della struttura, il cui compito fondamentale non è di interagire ma di agire sugli uomini stessi, quali fossero oggetti o prodotti di lavoro.

⁴⁰ E. Goffman, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, op. cit., pag. 44.

Se l'accento è posto su quel che è "rigettato" fuori dalla società, le istituzioni totali appaiono come luoghi di annullamento della persona, che privata di ogni dignità del Sé finisce per perdere le proprie istanze in un costante annullamento, e contemporaneamente si trova ad essere plasmata e codificata in oggetto dalla nuova realtà in cui è forzatamente inserita. Come afferma Foucault, non si tratta più di considerare non più cosa sia affermato e valorizzato all'interno di una società, ma di studiare cosa quello che è stigmatizzato, giudicato deviante: la follia ne è l'esempio più calzante, assieme alla detenzione. Ogni realtà tale è infatti frutto di una propria storia, che come ha illustrato il francese risale al Medioevo o all'inizio dell'età moderna. Nell'evoluzione storica della società, sono stati considerati reietti tutti coloro che si trovavano al di fuori dell'ordine sociale, coloro il cui Sé non si adeguava al modello imposto dal mondo esterno. È per tale motivo che sono nate istituzioni come il carcere oppure gli ospedali psichiatrici, veri e propri istituti di trattamento simili a luoghi di reclusione.

Tra le chiavi interpretative più consone al tentativo di comprensione dei meccanismi del Sé nei *frames* totalizzanti, emerge con chiarezza la riflessione fornita dalla corrente dell'Interazionismo Simbolico. Secondo tale impostazione, la condotta umana è prettamente simbolica, ovvero attraverso un processo di interazione con i propri simili il soggetto crea un mondo simbolico che contrappone al suo mondo naturale, e che è fatto di simboli, situazione, cooperazione. È il *frame* simbolico l'ambiente reale in cui vengono gestite le interazioni sociali, le *routines* e tutte quelle forme di comunicazione interpersonale che trasformano i gesti in simboli e gli elementi in oggetti sociali. Alla base del processo - eminentemente intersoggettivo – risiedono sia l'insieme dei significati condivisi, sia la definizione della situazione. Gli individui agiscono dunque in base al sistema di simboli e significati che codificano il mondo, secondo un meccanismo che in qualche modo è normato e universale e che primariamente tiene conto della coscienza dell'altro come

presenza costante nell'esistenza individuale [Romania, 2008], e che si collega alla concettualizzazione operata da Blumer a proposito dell'azione collettiva.

“Any human event can be understood as the result of the people involved (keeping in mind that that might be a very large number) continually adjusting what they do in the light of what others do, so that each individual's line of action “fits” into what the others do. That can only happen if human beings typically act in not a non-automatic fashion, and instead construct a line of action by continually taking account of what others do in response to their earlier actions. [...] To complete the system, human beings can only act in the way the theory requires if they can incorporate the responses of others into their own act and thus anticipate what will probably happen. If everyone can and does do that, complex joint acts can occur.”⁴¹

Gli individui devono quindi agire creando, all'interno di tale processo, un Self nel senso inteso da Mead. Ed è proprio l'enfasi sul modo in cui le persone costruiscono il significato degli atti altrui a rendere “simbolica” l'interazione [Romania, 2008].

Nella cornice totalizzante, dunque, i reclusi presentano una particolare definizione della situazione e un'altrettanta singolare presentazione del Self. Portatori di stigma per il solo attributo dell'internamento, si trovano a difendere la completezza del proprio Self da una serie di aggressioni – sociali e materiali

⁴¹ H.S. Becker, *Herbert Blumer's Conceptual Impact*, in “Symbolic Interaction”, 11, Spring 1988, pag. 18.

Ogni evento umano può essere compreso come il risultato delle persone coinvolte (tenendo conto che possono esserci anche un numero molto grande di individui), le quali aggiustano continuamente ciò che fanno alla luce di quello che fanno gli altri, così che le linee di azione individuale “combacino” con quelle degli altri. Ciò può accadere soltanto se gli esseri umani agiscono tipicamente in maniera non automatica, e invece costituiscono linee di azione tenendo conto del significato di ciò che gli altri faranno in risposta alle loro azioni precedenti. [...] Per completare il sistema, gli esseri umani possono agire nel modo richiesto dalla teoria solamente se possono incorporare le risposte degli altri nei loro propri atti e quindi anticipare ciò che probabilmente avverrà. Se ognuno può farlo, possono verificarsi complesse azioni collettive. [traduzione a cura dell'autore]

2.2 Il Goffman di *Asylums*

Partendo dalla considerazione che le organizzazioni sociali sono luoghi di vario tipo in cui si trova a svolgersi con regolarità una certa attività sociale, si può riflettere sul modo in cui il Self degli individui si realizza all'interno dei confini di un dato sistema istituzionale, e si svolge prevalentemente nella dinamica del controllo sociale. Infatti, le istituzioni si caratterizzano per il fatto che si impadroniscono di parte del tempo e degli interessi di coloro che vi fanno parte, rimandando una certa immagine del contesto circostante che finisce per inglobare e totalizzare le azioni dei propri componenti, che si simbolizza nell'impossibilità di uno scambio sociale e spesso nella relazione con il mondo esterno [Goffman, 1963]. Il Self di Goffman può quindi essere visto come qualcosa che risiede nel sistema di accordi che prevale in una società.

La cornice che si presenta è dunque quella delle situazioni tipiche della vita quotidiana, con le sue dinamiche sociali complesse fatte di segni, gesti, simboli ed interazioni, all'interno di un sistema formalmente amministrato. Anche attraverso il muro della devianza e dello stigma, ed in particolare delle strutture in cui vengono particolarmente racchiuse queste categorie di attori sociali, è possibile riscoprire le pratiche di vita quotidiana, e gli stessi accorgimenti utilizzati nel palcoscenico della socialità.

In *Asylums*, Goffman costruisce una riflessione di tipo fenomenologico e weberiano su quello che accade in tali contesti. Il sociologo concentra la propria attenzione sulla ricerca di attributi uniformi ed oggettivi, costruendo una sorta di ideal-tipo sul piano logico, attraverso il collegamento tra queste caratteristiche comuni.

Facendo uso dell'espedito dell'ironia nella descrizione di una situazione istituzionale che controlla e amministra il *label*, il canadese riesce ad asserire come, attraverso il funzionamento rigido e burocratizzato, i

meccanismi socialmente ritenuti da evitare, e perciò curare, finiscono in realtà per essere incentivati ed alimentati, e in ultima istanza per consegnare gli attori che vi sono inseriti ad una dimensione di assoluta diversità. L'ironia è funzionale a ciò, ovvero a rendere noto come quello che viene agito è in realtà - o ottiene il fine opposto - il contrario di quello che si dichiara di stare facendo. Tale espediente è reso possibile dalla considerazione della situazione quale unità di partenza: l'analisi del contesto di riferimento permette di andare oltre le prospettive e le singolarità individuali, e di addurre una riflessione coerente e completa le cui ragioni risiedono nella perversità e ambiguità delle dinamiche situazionali. L'oggetto di studio, in *Asylums*, è particolarmente l'istituzione di reclusione in cui si trovano i malati mentali. Il comportamento del "diverso" in tale accezione, e del deviante in generale, sta nel manifestare la rottura con la normalità che è imposta, veicolata e vissuta. E la malattia mentale diviene in tal modo il prototipo della possibilità di cesura, in quanto attraverso una continua infrazione dei rituali dell'interazione ordinaria mette in luce le incongruità del contesto e l'artificiosità delle sue regole, in realtà strettamente connessi con gli equilibri di potere.

Goffman, nelle sue riflessioni, parte sempre dal presupposto che gli individui siano soggetti attivi ed intelligenti, che contribuiscono attivamente alla costruzione e alla definizione della situazione. È possibile notare in maniera esauriente tale caratteristica all'interno delle istituzioni totali, negli spazi chiusi in cui i reclusi mettono abitualmente in atto strategie e comportamenti il cui fine è la salvaguardia della propria identità più profonda, a fronte di un ruolo imposto dall'istituzione che si definisce proprio per la sua elevata strutturalità. Utilizzando una concettualizzazione degli individui e della costruzione della loro identità fortemente derivata dal pensiero di Mead, il sociologo elabora una originale teoria sulle istituzioni totali in *Asylums*: il saggio si dimostra una completa osservazione sulle dinamiche sociali che si svolgono all'interno delle istituzioni di natura psichiatrica, e in particolare sulle reazioni degli internati - che vivono in quelle che definisce "crepe" - alle

situazioni di pressione e imposizione di regole e comportamenti⁴². Tuttavia, come già sottolineato, il tentativo di preservare il Sé non si limita ad un tipo di comportamento adottata all'interno delle istituzioni totali: è una prassi, una caratteristica degli esseri umani che si riscontra in ogni situazione sociale fortemente strutturata.

La protezione del proprio Self dagli “artigli” della morsa dell’istituzione è per Goffman una pratica sociale riscontrabile principalmente negli ospedali psichiatrici così come nelle prigioni, ma non esclude che si possa ritrovarla anche all'interno di contesti istituzionali meno totalitari. Di fatto, tale prassi si manifesta non alla stregua di un semplice meccanismo di difesa, ma in maniera specifica come una peculiarità, una componente essenziale del Sé. Se il percepirsi da parte di un individuo come persona deriva dunque da un’unità sociale più ampia, interpretando i modi e gli espedienti con cui questi reagisce alle pressioni esterne diventa un indicatore della sua personalità più profonda. Lo status di soggetti è supportato dal “solido edificio del mondo”, tuttavia ma maggior parte delle volte la percezione dell’identità risiede nelle crepe della società [Goffman, 1961 a]. Se la reale individualità dei soggetti risiede nelle “crepe”, il Self di ognuno si delinea proprio nel rapporto profondo che intercorre tra identità e struttura sociale.

Esistono, per Goffman, cinque categorie che possono rientrare sotto la medesima caratteristica di istituzioni totali:

1. le strutture di reclusione dove vengono collocati soggetti devianti ma non ritenuti dannosi per la società, quali anziani, orfani, ciechi, indigenti;
2. i luoghi destinati ad accogliere chi è malato e potenzialmente costituisce un pericolo per la collettività (lebbrosari, istituti psichiatrici per malati di

⁴² *Asylums* è una raccolta di saggi frutto di una ricerca sul campo durata un anno, condotta principalmente presso l'ospedale psichiatrico di Washington. Al fine di sollevare il velo della retorica su una situazione sociale che si manifesta complessa, Goffman parte dalla descrizione delle caratteristiche delle istituzioni totali, per comprendere poi i meccanismi che portano all'istituzionalizzazione dei soggetti internati, i rapporti con lo staff e gli adattamenti posti in essere dai reclusi per preservare la propria dignità personale e soprattutto la propria identità. L'opera – creata mettendo a parte la versione “ufficiale” della realtà trasmessa dal personale di riferimento, fu interpretata come un manifesto dell’antipsichiatria.

mente, ecc...);

3. le situazioni di reclusione esplicita, in cui si raggruppano i soggetti pericolosi per la società (prigioni, penitenziari, istituti minorili);
4. i luoghi altamente organizzati in cui vengono svolte attività specifiche tipiche dell'istituzione stessa, quali collegi, caserme militari ecc...;
5. le circostanze che si collocano fuori dalle circostanze della vita quotidiana, che sono fortemente indirizzate ed il cui ruolo è la preparazione degli individui al mondo clericale (abbazie, monasteri, collegi ecclesiastici ecc...).

Goffman sofferma la sua attenzione sulle istituzioni psichiatriche, ma tutte le strutture appartenenti a tali categorie rispondono ai medesimi requisiti, e ripropongono gli stessi meccanismi di esclusione e di manipolazione delle esigenze del Self.

Loro attributo primario è l'espressione di una separazione: la cesura tra mondo esterno ed interno, tra quello che accade nel mondo comune della vita quotidiana e le dinamiche che si verificano all'interno, i meccanismi di *ingroups* e *outgroups* specchiano il significato - fisico e metaforico - di una soglia. Le barriere architettoniche che separano dall'esterno rivestono il significato simbolico della demoralizzazione e della spersonalizzazione che la loro stessa presenza comporta, ed esplicitano le mura che abitualmente dividono la realtà quotidiana da quella estrema, totalizzante. Ma le barriere esistono anche all'interno della struttura, e sono quelle invisibili ma altrettanto significative che separano le varie sfere di vita in cui ogni individuo gestisce la propria esistenza: la sfera del lavoro, dello svago, del riposo non sono più divise tra loro come nella quotidianità, ma confuse tra loro entro lo stesso regime strutturale.

Il limite possiede coordinate sia spaziali che temporali: come esiste un dentro ed un fuori, allo stesso tempo prendono forma un prima e un dopo che rivestono un momento di rottura nello sviluppo del Self. Le coppie sono dicotomiche, le realtà antitetiche, ed instaurano una tensione tra il mondo interno all'istituzione e la consistenza della vita che si svolge all'esterno, una

forte disarmonia che si impone come manipolazione strategica degli individui reclusi [D'Alessandro, 2008]. Nel momento stesso in cui il soggetto varca la “soglia”⁴³ perde il contatto con la propria cultura quotidiana.

Per questo motivo Goffman parla della procedura di ammissione alla struttura come una sorta di perdita e di acquisto, in cui il focus della situazione è rivestito simbolicamente dalla nudità fisica - correlativo della spoliazione di ogni cosa che si possiede, corredo dell'identità sociale - della recluta. È un momento che, nel senso goffmaniano del termine, può essere considerato un *turning point*, un punto di svolta: è un evento preciso, limitale, che sancisce il termine di un periodo e, in qualche modo, di un'identità, per aprirne uno nuovo, che si distingue per una nuova definizione della situazione e per una differente condizione del Self, che nel cambiamento subisce una trasformazione. È un mutamento che ha a che vedere con l'assunzione di altri ruoli sociali, con l'acquisizione di nuove consapevolezze, e che riveste una tappa fondamentale nella “carriera” dell'individuo.

Il primo momento è dunque la spoliazione del proprio mondo privato: degli affetti, degli oggetti personali, del lavoro, in pratica i territori del sé che godono di una speciale protezione⁴⁴. Quello di cui, inoltre, viene privato il recluso è il proprio spazio personale, inteso come l'area che circonda il corpo, in relazione alla prossemica, e lo spazio in cui è capace di agire: si verifica una limitazione che è anche una forte violazione del proprio spazio a disposizione, di cui l'isolamento, con le sue barriere simboliche e fisiche, è l'espressione più evidente [Becker, 1963].

Gli internati nelle istituzioni totali sono completamente privati dei propri diritti sul territorio del sé. Inoltre, in una maniera che rispecchia le limitazioni sempre connesse alle varie disparità di potere, nei contesti severamente

⁴³ Non a caso il termine ricorre spesso nelle interviste e nelle considerazioni dei detenuti.

⁴⁴ Goffman individua, tra gli spazi legati al corpo cui viene dedicata una particolare protezione: la guaina (la pelle che ricopre il corpo e gli abiti che lo rivestono); gli effetti personali (gli oggetti che si portano con sé), le riserve dell'informazione (il contenuto degli oggetti personali), lo spazio personale (lo spazio intorno al corpo), lo spazio d'uso (necessario per poter agire), il posto, il turno, la riserva di conversazione (in cui è possibile condurre una conversazione) [Goffman, 1971; Perrotta, 2005]

strutturati si riproducono le condizioni di subordinazione tipiche dei rapporti intercorsi con le minoranze emarginate [Perrotta, 2005]. Infatti, nelle strutture totalizzanti vige di frequente l'abitudine di mescolare indistintamente gruppi di età, provenienza etnica e razza differenti, creando tra gli internati una "contaminazione" indesiderata creata proprio dallo stretto contatto, e dalla commistione tra culture e appartenenze diverse. Ai reclusi è interdetto lo spazio "fuori del limite" (non solo l'esterno, ma anche altre zone della struttura), tranne nei casi in cui sono provvisti di permesso o accompagnati da un membro del personale; viceversa, di solito gli internati possono agire negli "spazi di sorveglianza" con una certa libertà di azione, subordinata però al controllo dello staff e in cui lo spazio personale è notevolmente ridotto. Soltanto nei "luoghi liberi" possono dedicarsi ad attività vietate dall'istituzione, crearsi dei "territori personali" e in particolare concentrarsi sul proprio Self [Goffman, 1961 a]. Ma un'atmosfera permissiva finisce per creare nell'internato l'illusione di un invito a proiettare ed esporre agli altri le proprie difficoltà personali, che si trova puntualmente a ribattersi nella situazione stessa. Non è prevista la necessaria distanza fra le varie forme e fasi di azione, così come ogni minimo segmento di attività è sottoposto allo sguardo ed al giudizio del personale: l'interazione ne esce non solo sottomessa, ma completamente falsata, e la relazione stessa tende ad una costante sanzione che altera sia gli equilibri, sia la percezione stessa dei bisogni e dei diritti.

Al contempo, il nuovo ambiente richiede una nuova forma mentis orientata all'assenso, un nuovo linguaggio - e quindi un inedito codice interpersonale -, sconosciute forme di relazionalità che si basano sulla tipologia del rapporto tra chi detiene il potere e chi lo subisce, la possibilità di esercizio di diversi diritti. L'istituzione stessa detiene un particolare codice - il riferimento è al codice simbolico e linguistico con cui comunicano i detenuti - che chiede di essere imparato, e che sottolinea l'ambito di senso differente rispetto al *frame* della vita quotidiana. La consegna dei vestiti, degli oggetti propri sancisce fisicamente il passaggio, ma gli elementi che destano un immediato deterioramento della condizione del Sé sono altri: la prossemica, la *privacy*, la

dignità. L'ammissione in ogni tipo di contesto totale richiede una primaria ammissione, coincidente con un'umiliazione della personalità ed un tacito imperativo di assenso. In tale contesto, il primo incontro con lo staff - il detentore dell'autorità, di cui è braccio operativo ed espressione - riveste un intrinseco valore. È il rapporto con il personale a divenire fondamentale, in quanto attraverso di esso prendono forma i diversi livelli di spoliazione ed umiliazione della personalità.

Goffman elenca tre problematiche di carattere generale, che si verificano indistintamente in contesti istituzionali totalizzanti.

- 1) All'interno di sistemi altamente strutturati, vengono non solo alterati ma spezzati tutti quegli elementi che nella società civile stanno a significare il potere che ogni individuo possiede sul proprio mondo: autodeterminazione, autonomia, libertà di azione, completezza di sé, maturità. Conseguenza, l'esclusione dal sistema sociale e dai suoi meccanismi.
- 2) Il verificarsi di aggressioni nei confronti del Sé degli internati. Il Self, in grado così di possedere un'esigua quantità di risorse, è continuamente mortificato, manipolato e ristretto. Si trova a definirsi impotente, spesso addirittura incapace di prendere decisioni.
- 3) Il rapporto tra la strutturazione di interazione simbolica da cui dipende il destino del Self dei reclusi, e la struttura psico-fisiologica che trova a centrarsi sul concetto di stress.

Al di sopra di queste tre condizioni viene ad essere imposta all'internato una situazione di riorganizzazione di sé, grazie ad un sistema di privilegi (le istruzioni formali ed informali; le regole; le punizioni alle infrazioni delle imposizioni) che agisce proprio laddove si è indebolita la relazione che ha con il Self. L'internato agirà alcune forme di adattamento, al fine di affrontare sia il sistema dei privilegi sia la mortificazione continua che ne deriva. Tra queste - espressione del tentativo di dominio sulla tensione tra la sfera familiare/personale ed il mondo istituzionale - le principali sono:

- il ritiro dalla situazione (è una specie di regresso, per cui il soggetto priva della sua attenzione ogni cosa, restando coinvolto solamente dagli eventi

che hanno a che vedere con il proprio corpo);

- la linea intransigente (è la sfida intenzionale e volontaria all'istituzione stessa, che si manifesta in un confronto aperto ed in una mancanza di collaborazione con lo staff);
- la colonizzazione (l'internato esperisce il segmento di realtà di cui si occupa la struttura in maniera completa e totalizzante, come se si trattasse dell'intera realtà);
- la conversione (è relativa al giudizio che il personale ha sull'internato, e viene assimilato da questi che, seguendo in maniera disciplinata le regole dell'istituzione, assume un atteggiamento da "perfetto recluso").

L'approccio goffmaniano è assimilabile per certi suoi aspetti alla corrente dell'interazionismo simbolico, dal momento in cui il sociologo pone come base per lo studio del Self e delle azioni atte a proteggere la sua integrità, le forme di interazione. Se il sistema dei privilegi appare lo schema privilegiato di riorganizzazione del Sé, maggiore influenza è rivestita da quel processo di fraternizzazione che naturalmente viene ad incrementarsi tra soggetti diversi che, pur nelle difficoltà dovute alle molteplici differenze, condividono una situazione di forte restrizione. Se all'inizio della relazione si rapportano secondo un sentimento di sfiducia e sospetto, fomentato talvolta dai membri dello staff, nella comunione del medesimo destino può prendere forma un appoggio reciproco, se non una volontà comune di opposizione al sistema. Ma è il ruolo giocato dal personale ad essere di primaria importanza, in quanto è la loro azione ad influire in maniera principale sulla concezione di sé degli internati.

"Molte istituzioni totali, il più delle volte, sembrano funzionare come un semplice luogo di ammasso per internati, ma, come si è già detto, usano presentarsi al pubblico come organizzazioni razionali, designate consapevolmente e specificamente al raggiungimento di alcuni fini ufficialmente collegati e approvati. Ma è stato anche detto che un

obiettivo ufficiale frequente è la riabilitazione degli internati secondo un modello comune. Questa contraddizione fra ciò che l'istituzione fa e ciò che sostiene di fare, costituisce il significato dell'attività quotidiana dello staff.”⁴⁵

Sono i membri del personale a mantenere e far perdurare i meccanismi manipolatori, operando nella “responsabilità dell'istituzione”. Tuttavia, essi stessi possono, al di là di qualsiasi livello di distanza imposto dalla struttura, esperire il materiale umano con cui hanno a che fare in maniera comprensiva, se non a volte affettiva. Goffman parla di “pericolo”, “rischio” che l'internato si manifesti non più solo come un oggetto, ma secondo un profilo umano determinando nei membri dello staff un certo grado di coinvolgimento. Oltre la distanza sociale imposta, non esiste alcun divieto che impedisce realmente un'interazione più diretta, se non emotiva, tra soggetti appartenenti alle due sfere. In tal modo, possono verificarsi pratiche istituzionalizzate attraverso cui internati e personale si avvicinano tra loro, fino al punto di identificarsi reciprocamente come soggetti umani, e quindi esprimendo unità, complementarietà e solidarietà nei confronti dell'istituzione stessa. Ciò implica una presa di distanza dal ruolo formale, e un rilassamento rispetto le pratiche autoritarie convenzionali.

Ne costituisce un esempio la pratica del teatro⁴⁶, la cui caratteristica peculiare è l'utilità sociale di cui si fa portatore e medium. Solitamente sono i reclusi a svolgere il ruolo di attori, mentre è il personale stesso ad esserne l'organizzatore. Drammi, satira, commedia, testi scritti dai membri dell'istituzione ecc...: innumerevoli sono le possibilità di tale esperienza, la cui finalità primaria è l'incontro con l'altro. Infatti, il pubblico generalmente è composto sia da internati che dallo staff, ma non sono pochi i casi in cui lo spettacolo viene pensato e presentato ad un pubblico esterno. Per quanto concerne l'interazione tra internati e personale, esperienze comuni di questo

⁴⁵ E. Goffman, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, op. cit., pag. 102.

⁴⁶ Si rimanda alla seconda parte del lavoro.

tipo forniscono un comune senso di unità, di coinvolgimento vicendevole se non attimi di complicità vera e propria che contribuiscono a fornire un'immagine dell'organizzazione atta a dissipare la negatività insita nell'istituzione totalizzante.

Attraverso la metodologia dell'osservazione diretta, il lavoro di Goffman pone quindi come campo privilegiato di indagine una concettualizzazione delle interazioni faccia a faccia all'interno dell'istituzione totale. Come afferma il sociologo, l'interesse particolare è amplificato dal fatto che “dove l'esistenza è scarnificata fino all'osso, possiamo vedere ciò che le persone fanno per sopravvivere” [Goffman, 2003 (2006), pag. 322]. L'interazione intersoggettiva emerge così non come mero frutto delle strutture sociali o delle motivazioni individuale, ma si pone come una realtà autonoma basata su meccanismi di tipo rituale.

“Qui la ritualità ha propriamente la funzione di proteggere il self dell'attore sociale, nelle sue declinazioni più sottili e delicate: il rispetto di sé, la protezione della “faccia”, in una parola la sua sacralità.”⁴⁷

L'individuo si trova a “resistere” per il rispetto e la salvaguardia del suo Self - la sua identità più profonda - in una situazione menomante e densa di pericoli. La sacralità che ne deriva sta nei rituali che il soggetto mette in pratica per riaffermare continuamente la supremazia della propria personalità rispetto agli ordini impartiti da un'organizzazione rigidamente formale, che assegnano ruoli e identità artificiali attraverso pratiche che controllano e soprattutto disumanizzano gli internati. In fin dei conti, le regole di condotta che vincolano attore e destinatario sono sempre le norme della società [Goffman, 1959], per questo motivo esiste la possibilità che l'interazione divenga una sequenza di mosse puramente strategiche [Goffman, 1969]: le parti in conflitto all'interno di una data situazione sociale non cadono in un circolo vizioso di sospetto

⁴⁷ A. Dal Lago, *Prefazione* in E. Goffman, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, op. cit., pag. 15.

continuo grazie al fatto che nella vita sociale viene impiegata una retorica di azione tipica del rituale: la natura della società è sì arbitraria e convenzionale, ma è esterna e costringente verso l'individuo. E proprio per la sua attribuzione di arbitrarietà, talvolta può verificarsi una certa fragilità nel senso della realtà. Ne viene in soccorso il reciproco e tacito sostegno di tutti i partecipanti all'interazione, che in tal modo garantiscono un certo grado di ordine cognitivo alla società stessa: l'interazione tra i soggetti si fonda sempre su un accordo implicito sull'apparenza della realtà sociale.

La sacralità del Self così come interpretato da Goffman, il suo richiedere una ritualizzazione è una concezione che risponde di echi durkheimiani: come i riti di protezione e affermazione del Sé avvengono in un microcosmo in cui stesso modo per Durkheim la collettività agisce insieme attraverso rituali che producono un senso di divinità. Difatti, essendo le regole del comportamento norme di natura eminentemente sociale, l'identità non può apparire qualcosa di stabile nel tempo, ma è un certo effetto strutturale prodotto e riprodotto discontinuamente nei vari rituali della vita quotidiana.

Per il positivista la divinità è così un'azione collettiva, mentre nel quotidiano l'oggetto della vita religiosa è il culto dell'individualità, prodotta allo stesso modo attraverso procedure "sacrali" che donano ad ogni specifico Self il proprio riconoscimento: i comportamenti umani possiedono un carattere ritualistico che il sociologo canadese pone come fondamento "a priori dell'ordine dell'interazione che si instaura sul piano morale del "dover essere" [Giglioli, 1969; Straniero, 2004]. Il pensiero sociologico di Goffman deve essere quindi letto come un continuo tentativo di individuare i rituali che nel palcoscenico della contemporaneità - e nelle situazioni strutturate e formali in particolare - mirano ad affermare la sacralità del Self, dell'individualità. È a livello dell'interazione, della relazione faccia a faccia in una società "secolarizzata", e non in un contesto di tipo religioso, che si interpreta il collegamento tra il contributo goffmaniano e il pensiero di Durkheim⁴⁸: se

⁴⁸ Nelle società a solidarietà meccanica, Durkheim riconosce un'enorme importanza a quell'ordine morale che è regolativo della vita degli individui: la società semplice ha perciò in

L'unità di analisi è per il canadese la situazione, queste sono da intendersi come gli attributi che costituiscono una realtà sui generis in un senso che richiama il pensiero di Durkheim, un livello intermedio tra l'espressione dell'individuo singolo e la società in cui è inserito ed al cui interno si esplica un meccanismo deterministico dei rituali, dei *labels* e dei ruoli [Giglioli, 1969; Trifiletti, 1991]. La definizione della situazione ha strettamente a che vedere con l'influenza che la cultura occupa nelle interazioni quotidiane, nei termini di moralità delle rappresentazioni. La fiducia appare il requisito minimo e necessario affinché la società possa funzionare a livello generale, e possa verificarsi un consenso operativo nella situazione fondato su un accordo morale e cognitivo - capace di armonizzare le posizioni individuali [Goffman, 1959]: per questo motivo è ammesso all'interazione soltanto chi è percepito dalla comunità come soggetto morale. La moralità è intesa in senso simile a quello durkheimiano: secondo la sua espressività, un soggetto detiene il diritto morale a che gli interlocutori con cui condivide il contesto in cui è inserito credano alla veridicità delle sue azioni e rappresentazioni, cioè all'identità del suo comportamento significativo [Romania, 2008]. Anche la moralità diviene dunque un rito. Il processo di ritualizzazione riveste la funzione di ridurre la complessità del mondo sociale, e soprattutto i rischi connessi all'imprevedibilità delle interazioni: per questo motivo è possibile affermare che l'ordine dell'interazione è tra i più normati tra gli esistenti.

Il Self appare così un oggetto cerimoniale, un qualcosa di sacro che richiede un'attenzione rituale per poter essere presentato agli individui con cui un attore condivide una "definizione della situazione" nella maniera più corretta ed onesta, e senza alterazioni. L'origine dell'identità si ritrova quindi all'interno della prassi cerimoniale, per esaurirsi nel corso dello svolgersi delle interazioni e nel progressivo venir meno delle interazioni *face to face*: nel corso di queste relazioni, l'attore si trova continuamente a dover verificare se la sua identità sociale – quella definita non dalle sue attitudini, desideri e aspirazioni,

sé una forte connotazione sacrale/religiosa che si esprime a livello tacito, nelle interazioni tra gli uomini.

ma dagli elementi strutturali della società – viene rispettata o meno nel contesto collettivo, e lottare per proteggerla. Infatti, nel *frame* dell'interazione, ogni attore sociale che possiede certe caratteristiche attende lecitamente che gli altri attori si rivolgeranno a lui in maniera consona e appropriata: è la richiesta del soggetto ad essere un certo tipo di persona, l'aspettativa di reazioni adeguate, che chiede di essere preservata. Gli altri, infatti, lo tratteranno nel modo in cui pensano che dovrebbe essere, cioè in base alla sua identità sociale virtuale. Di conseguenza, secondo il modo in cui è percepito, ogni attore sociale finisce per trattare se stesso. L'interazione tra individui segue dunque un ordine che appare prefigurato normativamente a livello strutturale, ma che è costantemente messo in atto nelle relazioni a seconda delle transazioni che si verificano tra gli attori sociali, e soprattutto da un'adesione dei soggetti a strutture cognitive condivise e convenzionali [Straniero, 2004].

I meccanismi sacrali di protezione del Sé sono ben visibili in una situazione di stigma, ma la convinzione che una certa dose di trasgressione rispetto ai significati accordati a livello comunitario sia funzionale al mantenimento della norma sociale è nuovamente qualcosa che accomuna Goffman a Durkheim in prima istanza, ma anche ai teorici della *Labelling Theory*. La devianza nel pensiero del canadese appare ineliminabile da parte delle istituzioni del controllo sociale, che proprio in virtù del loro compito di definirla e arginarla finiscono per porre in atto interventi che, seppur in maniera indiretta, contribuiscono a incrementarla producendo le immagini della diversità e dell'anormalità. La devianza è, piuttosto, un fattore “naturale” perché per Goffman la gente “normalmente perde la faccia”, ed il semplice fatto dell'esistenza di norme morali implica la loro trasgressione [Giglioli, 1989].

L'analisi delle istituzioni totali compiuta da Goffman riesce a dimostrare in negativo l'importanza fondamentale rivestita dalla ritualità nel processo di formazione – e quindi di destrutturazione – della personalità degli individui: chi si trova costretto in una situazione di reclusione, qualunque essa sia, è impossibilitato ad agire i riti simbolici di affermazione del proprio Self - quelli

che constano di dignità, rispetto, relazione con il gruppo dei pari - e finisce per vivere di un'individualità frammentata, insicura, oscurata. Ciò si verifica a diversi livelli, ma sempre a partire dall'ipotesi che i meccanismi di formalizzazione delle dinamiche sociali finiscono per mostrarsi fragili se non inadeguati. Infatti, pur essendo nate per garantire una forma di controllo sociale dedito alla pace e all'equilibrio delle relazioni nella società, le pratiche sanzionatorie e repressive possono generare reazioni violente e autoritarie, confinando il deviante in uno stato di riprovazione, etichettamento, segregazione, deprivazione. I pazienti, i reclusi non solo non vengono esperiti come soggetti sociali, ma sono considerati unicamente alla stregua di 'indesiderati sociali', 'elementi asociali' da reprimere, custodire e rieducare. L'istituzione ingloba il soggetto che ne fa parte per il tempo in cui vi risiede, circondandolo attraverso una sorta di azione totalizzante che risponde ad un'unica finalità. Fattore primario è la manipolazione dei bisogni, delle esigenze e delle espressioni umane mediante un inquadramento di natura burocratica che si esplica su piccole masse attraverso meccanismi di controllo [D'Alessandro, 2008]. Infatti, elemento centrale delle istituzioni totali è il cosiddetto "*people work*", ovvero quel lavoro che ha come proprio oggetto gli esseri umani: gli individui non sono altro che materiale umano, da omologare ad un modello prestabilito e quindi, in modo da poterli trattare e manipolare, da rendere cose, prodotti di un sistema.

Per questo motivo, nelle istituzioni totali anche la devianza non assume una connotazione pienamente oggettiva: si è attori devianti non di per sé, ma a seconda delle circostanze, dell'ambiente, delle credenze collettive, dei ruoli e delle regole. Di conseguenza, la coppia autorità-recluso finisce per richiamare la dialettica governatore-governato teorizzata da Foucault⁴⁹, in cui, all'interno di un'interazione profondamente ambivalente, si viene a determinare per il secondo elemento della coppia una disgregazione del Sé.

Anche il primo momento di ingresso nella struttura totalizzante riveste di un significato simbolico: si esperiscono rituali di mortificazione e

⁴⁹ A tal proposito, si rimanda al paragrafo successivo.

disorganizzazione del Sé, atti ad interrompere la possibilità della cultura di presentazione di ogni individuo. È una sorta di rito di iniziazione che si attua, e che esemplifica la definizione della situazione. La ritualità qui sta nella espropriazione, oltre che dei contatti personali che restano all'esterno della soglia, anche dei vestiti (sostituiti da divise impersonali) e degli oggetti personali, mezzi ed espedienti che concorrono alla cura e alla definizione del Self. La spoliazione assume le vesti di un processo, i cui vari piani di sequenza spaziano dall'esplicitazione della detenzione dell'autorità e del potere da parte dello staff, alla nudità - sia fisica che metaforica - della personalità, spogliata della propria essenza. Il soggetto acquista una nuova forma - l'anonimità - in mezzo ad altri simili con cui condivide l'attributo della reclusione, vive un luogo spersonalizzato e omogeneizzante, niente di ciò con cui si trova a che fare attiene più alla sua personalità e alle sue scelte personali. La profanazione della sacralità del Self si traduce nella violazione di ogni forma di *privacy*, che in prima istanza passa perciò attraverso la gestione della propria corporeità (forme di gestualità, intimità, igiene ecc...). La libertà di movimento è tra i primi fattori ad essere preclusi, e conseguenza di ciò è la necessità di rivolgersi al personale per ogni attività da svolgere, a partire proprio dalle più banali. Il Self che si sviluppa attraverso questi meccanismi ne è umiliato, privato della possibilità di esprimere se stesso, a partire dalle operazioni più basilari.

Alla deprivazione del Self contribuiscono le mutate dimensioni di spazio e tempo. Se il tempo viene unificato e gestito totalmente dall'autorità, lo spazio è espressione della spersonalizzazione operata dalla struttura. Il *setting* stesso dell'azione è vuoto, spoglio, privo di arredi che richiamino alla personalità degli individui, ed è unico, univoco: la scena non può fare altro che riprodurre la messa in scena della distanza che intercorre tra internati e staff di riferimento. La sola scena disponibile, condivisa e vissuta da tutti gli attori, rende difficile la presenza di un retroscena in cui coltivare la pienezza del proprio Sé.

Proprietà peculiare delle istituzioni totali è il loro infrangere le barriere che separano le sfere di vita tipiche di ogni attore (il dormire, il lavorare e il

divertirsi), che abitualmente si svolgono in luoghi differenti e con soggetti diversi. Nelle istituzioni totali le tre sfere sono condivise sotto la medesima autorità e nel medesimo luogo, e le attività vengono svolte allo stesso modo da un aggregato di persone cui viene imposto di fare le stesse cose, secondo un ritmo temporale formalmente stabilito. In tal modo, sono manipolati molteplici bisogni umani attraverso un'organizzazione altamente burocratica, che distingue in maniera rigorosa e attraverso regole prescritte la distanza sociale tra la categoria degli internati e lo staff di riferimento, cui è affidato il compito del controllo. In definitiva, l'istituzione totale si presenta come un microcosmo strutturato e formalizzato, in cui tutti i comportamenti degli attori sono formalmente indirizzati.

“L’istituzione totale è un ibrido sociale, in parte comunità residenziale, i parte organizzazione formale [...] Nella nostra società esse sono luoghi in cui si forzano alcune persone a diventare diverse: si tratta di un esperimento naturale su ciò che può essere fatto del *sé*.”⁵⁰

Al di là della serie di adattamenti⁵¹ che l'attore sociale mette in pratica per preservare se stesso alla morsa dell'istituzione, la frattura tra il prima e il dopo, tra il dentro ed il fuori pare rimanere insanabile. Per questo motivo lo studio di Goffman termina con una serie di riflessioni sul distacco del recluso dall'istituzione. L'esperienza si mostra decisiva, densa di significati, al pari dell'entrata. Il soggetto è assalito da dubbi sulle sue capacità di riuscire anche “al di fuori”, di spezzare la catena dello stigma che lo ha accompagnato fino a quel momento: il Self, umiliato e privato della sua più profonda unicità, non è in grado di affrontare la realtà del mondo quotidiano. Nonostante – o proprio in virtù di – la volontà di reinserimento sociale operata attraverso precise dinamiche dall'istituzione, prevalentemente a fini riabilitativi, il Self non si

⁵⁰ E. Goffman, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, op. cit., pag. 42.

⁵¹ In merito agli adattamenti secondari ed ai meccanismi di adattamento si vedano i paragrafi successivi.

mostra adeguatamente preparato ad affrontare il “fuori”. Avendo spesso interiorizzato i codici morali e di comportamento della struttura totalizzante, la discrasia rispetto alle pratiche della vita quotidiana emerge esplicitamente.

2.3 L'interpretazione foucaultiana del Potere

L'analisi di Goffman deve essere posta alla base di ogni riflessione sui meccanismi di esclusione, ma è stato Foucault a notare come lo sviluppo delle scienze umane in senso lato (medicina, psichiatria, criminologia...) si sia accompagnato negli ultimi due secoli ad un progressivo e creativo mutamento delle pratiche di internamento degli esclusi [Dal Lago, 2000]. Il filosofo francese ha posto la sua attenzione sulle pratiche attraverso cui la società si esplica, piuttosto che sul significato della formazione di un pensiero in un dato contesto storico e sociale: una scelta di tal genere permette di identificare prima e di riflettere poi sugli effetti che derivano dalle strategie di definizione di realtà, in primo luogo dai meccanismi di potere. Il Potere, infatti, da lui inteso rigorosamente con la P maiuscola, può essere considerato il *fil rouge* che attraversa l'intera sua opera, in quanto ogni riflessione si origina dal presupposto che il controllo sociale degli individui rappresenti un *asset* costante lungo tutta la storia dell'umanità, con le proprie diversità e uniformità. E per Foucault tali meccanismi sono ben espressi dai tentativi operati dalla collettività di arginare la follia (nelle cliniche, nei manicomi), l'anormalità dei comportamenti (il diritto punisce la criminalità nelle prigioni), la sessualità (repressa nel silenzio): la loro analisi deve soffermarsi nel modo in cui il Potere agisce nelle sue estremità, laddove assume una forma capillare. Il Potere non è interessato all'annullamento fisico dei soggetti, non mira ad uccidere i propri soggetti, ma a farli vivere. L'interpretazione deve essere letta in termini normativi: lo sguardo del Potere ha come scopo ultimo il dominio degli uomini, ma ciò deve assumere un significato positivo e non distruttivo. Soltanto così può operare pratiche di sicurezza, razionalizzazione ed economia

(nel senso letterale del termine) che gli permettono di essere applicato nella maniera meno dispendiosa possibile, attraverso l'implementazione di gerarchie, apparati, sistemi di sorveglianza ecc..., ovvero mediante una struttura rigida e formale di relazioni [Foucault, 1997]. La società è quella dei controlli, ed il Potere riveste il ruolo di soggetto, per mezzo di un meccanismo di visibilità e di esibizione di sé. Sono gli individui – i cittadini – a dover essere sorvegliati, per neutralizzare l'esistenza di ogni forma di minaccia nella condivisione stessa di essa.

Il Grande Internamento è la soluzione al problema: è la “messa di fuori” dalla portata dell'uomo, l'allontanamento indefinito dall'orizzonte collettivo di qualcosa che è parimenti umano.

“Il gesto separatore crea un'alienazione; di lì a poco vedremo gli alienati. Infatti, molto prima che l'uomo moderno designasse nel disagio psichico la propria volontà alienata, molto prima che il sapere medico definisse scientificamente la follia come alienazione mentale, cioè malattia dell'anima, lo spazio dell'internamento aveva creato le condizioni affinché si potessero vedere nella distanza necessaria gli alienati: “tutto un popolo stranamente mescolato e confuso ai nostri occhi”, ma solidale con la Classicità.”⁵²

E la “popolazione variopinta” fatta di malati, omosessuali, libertini ecc... deve essere corretta, deve esperire una pratica normalizzante. L'isolamento del folle avviene, di fatto, in un rigido spazio di separazione, un ambiente che permette, con l'avvallo delle scienze umane, di “lavorare” contro la vita stessa attraverso l'utilizzo di dispositivi disciplinari che altro non sono che esercizi di Potere. La cura stessa – ad opera di un singolo o di una rete impersonale e anonima che attraversa l'intera compagine sociale - diviene un Potere in grado di rilevare l'anormalità laddove si manifesta., e la guarigione la sua vittoria su quello che

⁵² J. Orsenigo, *Il gesto educativo come architettura*, in F. Cappa (a cura di), *Foucault come educatore. Spazio, tempo, corpo e cura nei dispositivi pedagogici*, Franco Angeli, Milano, 2009, pag. 41.

devia. La cura si afferma come pratica di normalizzazione, per ri-configurare chi si trova disposto ai margini dell'ambiente sociale.

Ma il Potere si sviluppa sempre a partire dalla relazione tra individui, in un flusso di interazioni che coinvolge la psiche, i saperi, al corporeità, i linguaggi, ed ha come fine quello che Foucault definisce "il governo degli altri", la "governabilità", "l'insieme di relazioni di potere e tecniche che permettono a tali relazioni di esercitarsi" [Berten, 1981]. Il concetto richiama, nell'accezione foucaultiana, l'insieme delle strategie proposte dal *Panopticon* di Bentham – il "grande internamento": nella società si è creato un immenso reticolo di controlli che hanno fatto sì che, dal controllo esplicito delle mura delle istituzioni totali, si sia passati al dominio dell'implicito, quello dell'immateriale. La violazione dell'identità passa così, adesso, attraverso il controllo del corpo, dei suoi meccanismi, sottoposti a continui verifiche da parte di autorità mediche, giudiziarie, culturali [D'Alessandro, 2008].

L'analogia tra follia e detenzione carceraria si palesa proprio nell'incontro con l'Altro, colto nella sua dimensione patologica e per questo emblema dell'anormalità, della s-ragione, del caos opposto al normale. Ma la diversità può essere riconosciuta soltanto a partire dal riconoscimento collettivo all'interno del *frame* culturale in cui si è inseriti. L'individuo - emarginato in quanto deviante, malato, *extra-pattern* - si fa così oggetto del sapere, della coercizione, dell'imposizione e chiede che gli venga restituito il suo statuto autentico, il suo essere profondo e complesso. Come documentato ne *l'Histoire de la folie*, la malattia in particolare (e la devianza in generale) trasformano la complessità dell'uomo in qualcosa di stabile che si colloca al di fuori dell'ordinario, nel modo in cui le pratiche del quotidiano sono collettivamente intese [Foucault, 1961; 1972]. L'erezione della mura, nella fisicità delle istituzioni totali, rappresenta proprio questo senso di alienazione, e simboleggia il momento in cui ragione e s-ragione vengono separate in maniera istituzionale e formale: il diverso - la non ragione - è in tal modo disconosciuta dalla società quale lato opposto del criterio della ratio [D'Alessandro, 2008]. Dentro le mura, si esercita la pratica che normalizza la condotta dei devianti,

che assume il ruolo prima di tecnica disciplinare, poi di disciplina vera e propria. Si è venuto così a creare una sorta di continuum carcerario, una vera e propria rete composta da istituzioni compatte e procedimenti omogenei, che ha diffuso non solo le tecniche penitenziarie, ma anche le norme che incidono sulla più piccola devianza. Nel *frame* carcerario rientrano dunque anche tutti i dispositivi che, pur non mostrando il carattere “carcerario” vero e proprio, fanno uso degli stessi meccanismi di punizione e controllo: le varie istituzioni sono caratterizzate da un carattere di continuità, per cui rinviano le une alle altre sia nell’ordine del sapere che nell’ordine del potere [Foucault, 1975]. Di conseguenza, quello che Foucault chiama “l’arcipelago carcerario” ha veicolato le tecniche delle istituzioni penali, quindi totali, nella complessità del corpo sociale.

“Il «carcerario», con le sue forme multiple, diffuse e compatte, le sue istituzioni di controllo o di costrizione, di sorveglianza discreta e di coercizione inesistente, assicura la comunicazione qualitativa e quantitativa dei castighi; mette in serie o dispone secondo sottili ramificazioni le piccole e le grandi pene, le dolcezze e i rigori, le cattive note e le minime condanne.”⁵³

La funzione punitiva acquisisce dunque una generalità che non può che offuscare l’individualità dei soggetti: se nei secoli passati ha assolto ad un criterio ideologico, adesso è resa omogenea proprio dall’estensione dei meccanismi di controllo. Infatti, colui che precedentemente era considerato il nemico sociale, si è adesso trasformato, ed incarnato, nel deviante, portatore di istanze di disordine, follia e caos.

E la rete carceraria riesce nel mettere insieme quello che è espressione del punitivo con l’anormale, fornendo la medesima risposta, nell’economia di ogni cosa. Tuttavia, così facendo, in virtù di una sorveglianza sempre più

⁵³ M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino, 1976, edizione consultata 2005, pag. 331.

ristretta e capillare e di inserzioni maggiormente insistenti, non fa che implicare un duplice effetto, in sé paradossale: da un lato favorire nella profondità del corpo sociale la formazione di pratiche di delinquenza, dall'altro abbassare sempre più la soglia di tolleranza rispetto a ciò che è considerato extra-legale, e percepito come al di fuori delle norme collettivamente condivise. La soluzione offerta dalla società è delegata alle pratiche punitive del Potere, la cui ragione non è però dissimile dalle funzioni educative. Si forma una sorta di naturalizzazione delle varie espressioni del Potere (di punire, di disciplinare, di orientare ecc...) che si offre alla società in maniera omogenea, attraverso i medesimi metodi. Prodotto sociale, e strumento di giustificazione di questo modello strutturale che riconosce il normale e disabilita ciò che è definito come anormale, è la norma sociale, un misto di legalità e di natura, di prescrizione e di costituzione [Foucault, 1975]. In tale ottica, nella società moderna la rete carceraria è da considerare il braccio operativo, il sapere come manifestazione del potere normalizzatore. Ma Foucault ha sempre negato la legittimità dell'interpretazione orwelliana del potere, inteso come entità monolitica ed invisibile a cui si devono le regole del mondo sociale, e l'orientamento delle sue dinamiche. L'occhio del potere, il suo sguardo non mira alla distruzione dei soggetti, ma a farli vivere, a dominarli nella vita in quanto ad essi viene applicato quel sistema di strutture di sorveglianza che plasmano e garantiscono le gerarchie e le relazioni. Tutti devono essere resi sorvegliabili - e perciò punibili - in modo da poter neutralizzare l'esistenza o la nascita di alcuna forma di minaccia.

Il controllo istituzionale come è inteso oggi mira alla de-personalizzazione, a de-soggettivare un individuo reso oggetto, utente frammentato cui imporre i meccanismi esterni della regolazione. Di conseguenza, anche il corpo del soggetto alienato è vittima non soltanto del pregiudizio sociale, ma anche del Potere stesso, del cui esercizio rappresenta il punto terminale. In tal senso la microfisica del potere diventa meccanismo di individualizzazione. Emanazione di un sistema di scambi, relazioni e interazioni, il Potere è in tal accezione trasmesso da reti di comunicazione tra

soggetti singoli e collettivi. È da Foucault in poi che si inizia a denunciare la funzione di custodia quale sinonimo di repressione, così come è delegato dalla società ai vari operatori della salute, del diritto, della medicina: il medico, il giudice sono investiti dalla collettività della capacità di utilizzare il potere per ripristinare le condizioni normalità. Il loro sguardo - veicolo della società - si fa totalizzante, ed ogni sfumatura di differenziazione deve essere valutata e tenuta sotto controllo, e quindi isolata mediante sobri mezzi punitivi che sostituiscono la pena fisica. Tutti i meccanismi disciplinari sono giustificati dal principio di precauzione, di cui sono l'applicazione, in quanto la società odierna – una società “di corsa” che al contempo consuma libertà e aumenta la domanda di sicurezza – si caratterizza per una crescita esponenziale della percezione dei pericoli: per questo richiede l'individuazione continua di modalità di controllo, che si traducono in vere e proprie tecniche di governalità. In tal modo la segregazione sociale e i meccanismi di esclusione si fanno vera e propria struttura. Tuttavia, l'internamento annienta il potere della diversità, la sua profondità e la sua capacità di rivelazione. Per cui, riflettere sulle modalità di cultura di un sistema sociale significa sapere non quello che è affermato o valorizzato, ma studiare ciò che è rigettato ed escluso [Foucault, 1994].

L'analogia tra normalità e diversità è ben espressa, nel contesto odierno, dalla singolare affinità che intercorre tra linguaggio e follia: come il linguaggio letterario prende le distanze dalle regole del parlare quotidiano, occupando una posizione marginale, al pari il diverso, il folle, il deviante non è chiamato ad una regola di verità, al mantenersi sempre sincero rispetto alle pratiche sancite collettivamente. Anche il modo stesso in cui la storia del teatro moderno legge il deviante è emblematica. Nel teatro europeo tradizionale la figura del folle ha sempre rivestito una posizione di primo piano, in quanto è il “pazzo”, il “diverso” colui che si dimostra capace di rilevare ciò che gli altri attori - e quindi gli spettatori - mascheravano o non erano capaci di vedere. L'etimologia stessa della parola folle rinvia al latino *folles* – soffiutto, sacca d'aria: è la leggerezza del pazzo, estraniato dal gioco dei ruoli e delle aspettative sociali, a farsi parola, pensiero. A diventare verità. Il folle è sempre il personaggio

attraverso cui ciò che è vero appare, è colui che attivamente “squarcia il velo” del convenzionale. Che rimescola i ruoli sociali, rovescia i personaggi tradizionali, che sia in maniera consapevole o inconscia.

Amleto⁵⁴ stesso, per riuscire a dimostrare la verità delle cose, è costretto a fingere una follia, la perdita della ragione. Prende la maschera del buffone, del matto, e comunica come la Follia di Erasmo: diviene il pazzo⁵⁵, rinuncia al potere del suo status. E dalla sua recita dischiude la realtà, e pretende la verità. Ma è il folle a destare da sempre, nel mondo quotidiano così come negli scritti teatrali, un sentimento di sospetto, un'inquietudine, un turbamento che ha a che fare con l'incapacità sociale di gestire ciò che non si conosce. Nonostante sia portatore di verità e svelamento. Anche Amleto appare come un personaggio che esprime su di sé una verità di cui gli altri attori e spettatori non sono consapevoli, che si fa mezzo stesso di verità e visione differente delle cose.

Il conflitto che si esprime nel dramma di Shakesperare è la moderna tensione tra Potere e Sé, correlativo del conflitto medievale tra corpo ed anima. Non a caso, la grandezza del Bardo, il suo genio drammatico nel suo senso più profondo, sta nella considerazione che attraverso la sua opera è riuscito a rivelare la più intima costituzione dell'identità umana. Amleto, infatti, sceglie di scambiare la propria identità di principe con quella di attore sociale, esaltando la flessibilità di un Self che è fatto oggetto dal gioco dei ruoli e delle parti [Fusini, 2010]. Amleto tende a pensare la vita come un teatro, concepisce

⁵⁴ Per Foucault, la figura di Amleto possiede la caratteristica peculiare di rispecchiare la dimensione di equilibrio tra potere e sé tipica della Riforma di Martin Lutero. Amleto ha studiato a Wittemberg, ove Lutero è vissuto. Sta a Lutero il tentativo di racchiudere il potere dell'autorità indiscutibile in un sé – l'uomo – passibile costantemente di essere posto sotto accusa e giudizio. Il comportamento del Principe di Danimarca è visto come un'immagine speculare dei valori della Riforma, così come l'adultero Claudio è interpretato come l'incarnazione dell'Anticristo. Per Foucault, Amleto incarna lo studente dissidente preso nel vortice delle questioni del Rinascimento, e vive, esperisce un mutamento improvviso, una metamorfosi del proprio Self. E Wittemberg rappresenta per il Principe una sorta di Eden contrapposto alla corruzione ed allo squallore del suo Paese, da lui percepito come una vera e propria prigione. Nel rifiuto ad Ofelia si legge il timore che lo spirito possa essere intaccato dalle astuzie del genere femminile, e quindi sceglie di respingerla - espressione delle attrattive della società di corte - non solo per servire Dio ma anche per “riplasmare se stesso”, per ritrovare dentro di sé un potere più grande [Foucault, 1988].

⁵⁵ L'origine del nome Amleto richiama l'attributo di follia: in norreno antico significa “*a fool*”, “*an idiot*”: un idiota così come un finto tonto, uno che imbroglia, fingendo la sua idiozia.

ogni azione come un atto teatrale, si percepisce quale l'attore del suo dramma in quanto sa che tra persona e maschera/personaggio esiste sempre un'origine condivisa. Per questo "gioca" ad essere vari ruoli. Egli esprime il mistero e la molteplicità dell'uomo in bilico continuo tra Sé e l'Altro, che per essere veramente se stesso dovrebbe riuscire ad esperire vissuti che gli sfuggono, impossibilitato a farli propri: la sua necessità è la ricerca di un senso da trovare nell'azione. Il principe di Danimarca è immobilizzato nell'azione perché privo del riconoscimento del legame, di cui ha smarrito la certezza: il mondo stesso si fa la sua prigione, retto da una legge di indifferenza che è colta da Amleto come legge di natura.

"[...] il principe Amleto richiama la nostra attenzione verso i sistemi di coercizione e di persuasione, di affrancamento e di asservimento, che lo limitano e lo liberano al tempo stesso. Nell'*Amleto* Shakespeare fornisce la rappresentazione drammatica di come il sé, separato dal potere, sia destinato a rimanere irrealizzato."⁵⁶

Amleto è il principe spodestato, che ha perduto il suo ruolo e la sua prerogativa di dominio, quello che significa l'"io posso" regale. Privato dell'autorità morale data proprio dal legame tra potere e Self, il Principe si scopre incapace di agire: la sua ricerca è anche indirizzata ad un diritto in grado di colmare questa sua carenza. Come direbbe Foucault, si trova privo di un'adeguata tecnologia del Sé in grado di indirizzarlo, di guidarlo nell'azione. Ma dal suo declassamento, dal suo ritrovarsi *positionless*, riconosce un certo gusto nella sua libertà: senza l'obbligazione di una posizione fissa, di un ruolo certo, si scopre capace di dominare il gioco [Fusini, 2010]. Sceglie la follia per riplasmare la propria identità, esprimendo un sentimento che è anche intimo: nella perdita della reputazione sta il ritrovamento della forza del potere sul proprio Sé, di un'armatura morale privata. Per questo il finale del dramma riesce a sanare il

⁵⁶ M. Foucault, *Le tecnologie del Sé*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992 (2005), pag. 75.

conflitto tra autopotenzamento e depotenziamento istituzionale [Foucault, 1988].

Il rapporto col Potere monodirezionale inibisce tutto ciò, impedisce la libera espressione dell'identità: isola, rinchiede, sospende i diritti e di conseguenza la vita attiva. Esercitando una certa tipologia di dominio, decide di fatto del percorso che ogni soggetto si troverà ad intraprendere. Si avvale di una "tecnologia politica del corpo" nei confronti degli internati, che consta di certi gesti, atteggiamenti, rituali, e di una precisa ripartizione dello spazio di azione. Impone in tal modo, più che mai, lo stigma che pare essere indelebile: ad esempio, nel caso della malattia mentale, il sintomo a parere di Foucault non viene verificato, ma "marchia".

"L'aspetto apparentemente più contraddittorio del sistema penale è la coesistenza delle carceri – la cui inefficacia è più che provata [...] – con la psicopatologia criminale che, per esempio, dovrebbe fornire strumenti scientifici per il reinserimento del prigioniero, dato che analizza il fenomeno della delinquenza. Ho cercato di mostrare [...] che non esiste contraddizione, a dire il vero, tra il sistema apparentemente arcaico delle prigioni e la criminologia moderna: al contrario, c'è tra i due un adattamento, una sorta di unità funzionale."⁵⁷

Se si è riusciti a dimostrare che l'internamento non è la soluzione più consona alle varie esigenze terapeutiche – e la psicoanalisi ha conseguito questo intento – è necessario compiere uno sforzo nello studio dei meccanismi di esercizio del Potere utilizzati sui singoli individui attraverso le società, al fine di colmare le "lacune" delle indagini. Il nodo critico richiede di essere sciolto, in quanto attualmente ogni forma di controllo viene attivamente esercitata su tutti i soggetti, fabbricandoli, imponendo un'identità e una certa individualità [Foucault, 1974; 1994].

⁵⁷ M. Foucault, *Follia e psichiatria. Detti e scritti (1957-1984)*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2006, pag. 77.

“Credo che oggi l’individualità sia completamente controllata dal potere, e che noi siamo individualizzati, fondamentalmente, dal potere stesso. [...] l’identità obbligatoria di ciascuno, è l’effetto e uno strumento del potere.”⁵⁸

Il linguaggio del Potere, che si esprime con il medium dei meccanismi di controllo e di moralizzazione, è frutto di una rappresentazione negativa – la forma giuridica – che impone dunque modalità di essere al pari di una religione, di una magia.

Oggi, in particolare, il controllo istituzionale ha come scopo la de-soggettivizzazione dell’individuo, utente frammentato di un controllo che muta in continuazione in relazione alle trasformazioni delle condizioni sociali che esprimono l’esigenza della regolazione. Oggetto della sorveglianza e del controllo non è più soltanto l’individuo di per sé, ma l’insieme delle condizioni generali in cui si raffigura la sua esistenza: non è più possibile porre sul medesimo piano Potere e soggettività, in quanto la costituzione dell’identità ha luogo in mezzo a luoghi del controllo che appaiono flessibili, attraversati da una rete costituita da una molteplicità di flussi che finiscono per de-socializzare i soggetti stessi. Il conflitto si sviluppa adesso a partire dal rapporto tra l’individuo ed il sistema in cui è inserito, per cui non sono più sufficienti le categorie dicotomiche normale-patologico, bene-male, sanità-malattia ecc... a spiegarlo.

⁵⁸ M. Foucault, *Follia e psichiatria. Detti e scritti (1957-1984)*, op. cit., pag. 79.

CAPITOLO III

La de-strutturazione del Self

3.1 Il Sé sociale di Mead in rapporto con il pensiero di Goffman

Interesse comune e centrale nelle riflessioni di Erving Goffman e George Herbert Mead è la problematica del Self: esso diviene rappresentativo di una individualità assolutamente individualizzata, nel senso che questa – derivata dalla biografia di ogni soggetto – non può essere interscambiabile con quella di nessun altro. Punto nodale diventa quindi la parte svolta dagli altri soggetti che condividono il medesimo contesto sociale, l'Altro Generalizzato, poiché la loro attribuzione sociale contribuisce in maniera determinante alla concezione e dalla formazione dell'identità degli individui. Si verifica dunque un processo di riconoscimento di identità che, tuttavia, non è mai puramente asimmetrico, in quanto anche il soggetto medesimo, in qualità di partecipante attivo al gruppo sociale preposto all'identificazione, fornisce a sua volta una definizione di se stesso: si tratta di analizzare

“lo stretto rapporto fra la formazione dell'identità personale e una storia di interazioni, di pratiche individualizzanti, ricostruite selettivamente (un'autoselezione del proprio passato denominato autoriconoscimento).”⁵⁹

Al di là delle apparenti similarità⁶⁰, però, i due pensatori affrontano la questione in modo differente. Se a Mead deve essere riconosciuto il merito di

⁵⁹ D. Sparti, *Soggetti al tempo. Identità personale tra analisi filosofica e costruzione sociale*, Feltrinelli, Milano, 1996, pag. 136.

⁶⁰ Gli attori sociali, per Goffman, interagiscono cogliendo reciprocamente ogni sfumatura dei loro comportamenti per trarne informazioni; mentre per Mead i soggetti producono simboli

aver riflettuto su come ogni individuo giunga alla definizione del proprio Sé, Goffman accetta in pieno l'interpretazione secondo cui il Self non è un prodotto dell'individuo ma è direttamente assegnato e trattato dalla società in cui questi si trova. Mead è uno dei pochissimi autori con cui Goffman si confronta esplicitamente e le convergenze risultano palesi, sebbene ad un livello più generalizzato. La distanza si nota in maniera principale nelle criticità relative all'Altro Generalizzato, e quindi alla questione dell'assunzione di ruolo. Origine di ogni situazione sociale è, infatti, il rivestimento attivo di un ruolo, di una parte sociale, all'interno delle cui responsabilità e imposizioni la più profonda individualità tende a sparire. Tuttavia, il Self inteso da Goffman non coincide nettamente con il ruolo. Per il sociologo canadese è proprio l'assorbimento nella pluralità di parti richieste rispetto alle situazioni a rendere possibile quella forma di distanza che fa sì che l'uomo, potenzialmente, manifesti la propria differenza dalle aspettative normative (che sono implicite nella definizione del ruolo stesso che si trova ad attualizzare) [Sparti, 1996].

Tale differenza interpretativa si costruisce in maniera complessa. La condotta umana è strettamente simbolica e intersoggettiva: gli individui si trovano inseriti nel *frame* della vita quotidiana in con-presenza di altri simili, che sono la prima fonte di mediazione simbolica. Il Sé è dunque sociale, si esprime nel palcoscenico nell'incontro con l'altro: il processo nel quale si forma il Self è pienamente intersoggettivo in quanto richiede l'interazione in un contesto di gruppo, implicando quindi la preesistenza di una dimensione comunitaria. Entra così in gioco il Self così come concepito da Mead, ovvero all'interno di una relazione con gli altri. Come sottolinea Blumer, Mead riflette sul fatto che gli attori interagiscono ed agiscono nei confronti di se stessi, esperiscono, si muovono, si approvano ecc..., sia in maniera simbolica (interpretando le azioni degli altri individui) che non simbolica (rispondendo all'azione altrui non interpretandola). Ma ogni gesto assume un significato sia

densi di significato che si scambiano nella misura in cui, nella relazione sociale, sono capaci di assumere il ruolo dell'altro.

per chi lo esprime tanto per colui verso cui è indirizzato: se esso coincide, allora c'è comprensione. La reciproca assunzione di ruolo è così la *conditio sine qua non* della comunicazione e dell'efficacia dell'interazione simbolica [Blumer, 1969].

La psicologia sociale di George Herbert Mead pone infatti la sua attenzione sul processo sociale dinamico e, più precisamente, sugli atti sociali che lo compongono e soprattutto sull'emergere dell'esperienza interiore dell'individuo: il Self. Gli atti sociali sono costruiti intersoggettivamente da soggetti che si incontrano ed organizzano, interpretandole, le loro azioni in base ai significati simbolici che assumono. E l'interpretazione diventa il fulcro della riflessione di Mead: grazie alle attività di simbolizzazione - estrinsecati in una serie di significati condivisi, cioè le norme, i valori, le istituzioni ecc... - gli attori sociali sono in grado di evocare il punto di vista altrui nel momento in cui questi evoca il proprio [Mead, 1932]. L'assunzione del punto di vista di altri soggetti è lo *standpoint* di cui riflette Ralph Turner, ed è sinonimo di assunzione del ruolo.

È, perciò, proprio nella capacità tipica di Ego di assumere il ruolo di Alter che risiede il funzionamento della mente: ogni gesto diviene un simbolo significativo nel momento in cui sollecita nell'individuo che lo agisce la medesima risposta richiesta a colui verso cui l'atto è rivolto, e il processo si sviluppa in maniera vicendevole. L'esperienza individuale nasce dunque da una situazione condivisa, partecipata e costruita collettivamente, in una maniera che richiama in qualche modo le "rappresentazioni collettive" del pensiero di Durkheim. Il gruppo sociale, inteso come insieme di rapporti regolati socialmente in base alle aspettative reciproche, si configura così come il fulcro dell'agire sociale [Ciacci, 1983].

La soggettività non può essere una struttura precondizionata, ma un fenomeno sociale che si sviluppa attraverso una relazione nell'ambiente sociale di riferimento: rifacendosi alla filosofia pragmatista di Dewey e alla psicologia sociale di William James, Mead in *Mind, Self and Society* sviluppa un modello

che pone al centro la costruzione dell'individualità in una dimensione intersoggettiva che si esplica nei processi comunicativi. La particolarità della Mente, per il sociologo della Scuola di Chicago, sta nella sua externalità rispetto alla profonda individualità dell'attore, e nella sua derivazione non dalla struttura ma dalla condotta pratica del soggetto in un contesto sociale. L'influenza di William James è palese: Mead è debitore nei confronti dello psicologo per la sua analisi relativa al *Social Self*, ovvero all'assunzione primaria per cui un uomo possiede tanti io sociali quanti sono gli individui che pubblicamente lo riconoscono [James, 1890].

Altro aspetto fondante del Self è la capacità di parlare a se stesso, di darsi obiettivi ed organizzare processi, di caratterizzarsi come oggetto per se stesso: ovvero la riflessività. Questa emerge come una dialettica interna che prima nasce attraverso l'assunzione del punto di vista dell'altro, poi nella dialettica con se stessi: in tal modo si delinea l'identità del soggetto, che è in grado di valutare le proprie azioni sulla base delle interpretazioni che ne dà Alter. La definizione di sé passa attraverso una selezione di modelli sociali che sono stati interiorizzati: la coscienza di sé emerge come l'insieme organizzato degli atteggiamenti altrui che il soggetto ricava dal fatto stesso di essere inserito in un gruppo, di far parte di un contesto collettivo. La relazione con se stessi ripropone la dialettica tra Io e Me formativa del Self: ognuno è soggetto per se stesso e oggetto per gli altri in maniera simultanea. L'Io è soggetto dell'agire, il Me l'oggetto della riflessione descrittiva. Il Self fa propria l'attitudine e la percezione dell'Altro Generalizzato, la interpreta, la comprende e interiorizza all'interno dei suoi universi di significato: la costruzione del Sé non è soltanto riflessiva, ma nell'interazione reciproca diventa un atto sociale che si esprime secondo il sistema simbolico della comunità.

Mead quindi parla non tanto del soggetto, ma del suo essere in relazione con gli altri: l'agire sociale è un problema di comunicazione, ed il Sé emerge come autocoscienza nei termini dei rapporti con Alter e degli altrui atteggiamenti valutativi, e quindi come insieme delle percezioni che gli altri hanno. La Mente è dunque lo strumento sociale utilizzato dall'individuo per

adattarsi al proprio ambiente: l'attore lo interpreta, interpreta i soggetti con cui condivide la situazione e si sviluppa, incamerando il processo sociale nell'esperienza, attraverso il processo riflessivo. Gli atti comunicativi sono individuali, ma le conseguenze si leggono ad un livello che è intersoggettivo. Il Self, il Sé complessivo rappresenta l'idea che l'individuo ha di se stesso, ma è composto di immagini di sé parziali, molteplici, talvolta in qualche modo estranee tra loro.

Il Self così interpretato è la sintesi emergente di due poli che coesistono e che si contrappongono in maniera complementare:

- il Me (è il riflesso soggettivo degli atteggiamenti degli altri, è l'organizzazione di essi ed il loro trasporto nel Self di un individuo, e possiede l'impronta del sociale. Sorge nell'azione per assolvere al "dovere" dato dall'insieme degli atteggiamenti altrui che richiede una certa risposta, ed è proprio il modo in cui la soggettività si forma nell'esperienza);
- l'Io (è la risposta imprevedibile dell'organismo agli atteggiamenti degli altri individui, è la parte non socializzata ed istintuale in risposta alle aspettative altrui. È il principio stesso dell'impulso ad agire, e nell'azione esso cambia la struttura sociale. Non si dà direttamente nell'esperienza, ma entra in essa soltanto dopo che l'individuo ha effettuato l'azione: solo allora questi ne acquista coscienza.).

“Il «Sé» è fondamentalmente un processo sociale che si sviluppa in rapporto a questi due momenti distinguibili fra di loro. Se non esistessero questi due momenti, non vi potrebbe essere una responsabilità consapevole e non vi sarebbe nulla di nuovo nell'esperienza.”⁶¹

Anche la società esce trasformata da questa circolarità. Essa infatti riceve attraverso il Sé Sociale, che è riflesso, tutta l'organizzazione che caratterizza la vita e l'esperienza umana: è l'individuo che regola la parte che svolge nell'atto

⁶¹ G.H. Mead, *Mente, sé e società*, Editrice Universitaria Barbera, Firenze, 1966, pag. 192.

sociale, proprio in virtù del fatto di assumere in sé i ruoli di coloro con cui condivide l'azione.

Il tutto si svolge secondo una processualità dinamica e di continuo adattamento, espressione del dialogo fra l'organizzazione delle esperienze di Alter nei confronti di tutto quello che il soggetto ha interiorizzato e le sue risposte a ciò. Il Me fornisce all'Io l'insieme degli elementi valutativi necessari affinché il fattore istintuale sia contenuto, e, nel profondo, esprime la consapevolezza dell'esistenza di un *Altro significativo* - l'Altro Generalizzato, Alter - cui riferirsi nel proprio agire [Ciacci, 1983]. In pratica il processo di formazione del Self si attua nell'interazione perché l'individuo si fa portatore della selezione di riconoscimenti ottenuti in passato, che gli hanno permesso di definirsi e che si raggruppano secondo un'accumulazione costruttiva: non ci si trova di fronte ad una stratificazione continua dell'Io [Sparti, 1996]. Esso è, in ultima analisi, una sorta di universalizzazione del processo di assunzione di ruolo.

“L'altro generalizzato è rappresentato da ognuno e da tutti gli altri che si pongono o che potrebbero porsi come particolari di fronte all'atteggiamento di assunzione di ruoli nel processo cooperativo in atto. Considerato dal punto di vista dell'atto, l'altro generalizzato rappresenta l'atto dell'assunzione di ruoli nella sua universalità.”⁶²

Il Me, infatti, non si limita a ciò che di convenzionale c'è nella sua formazione, ma dispone delle proprietà che lo rendono unico rispetto agli altri soggetti grazie alla memoria, ovvero all'insieme organizzato di riconoscimenti ricevuti in passato. A ciò si aggiunge quindi l'azione riflessiva grazie a cui si rende l'autoriconoscimento: si trasformano i riconoscimenti in identità personali, di fatto permettendo una definizione di sé sia specifica rispetto agli altri, sia durevole nel tempo.

⁶² C.H. Morris, *Introduzione. George H. Mead psicologo e filosofo sociale*, in G.H. Mead, *Mente, Sé e Società*, Editrice Universitaria Barbera, Firenze, pag. 26.

Nella misura in cui le azioni degli individui sono comprensibili e accettate dalla comunità di soggetti che condividono una medesima situazione, quello che viene agito possiede un'universalità sociale. Questo fatto è fondamentale per esperire nella vita quotidiana, in quanto il presupposto di partenza di ogni azione è, secondo il pensiero di Mead, la considerazione per cui ogni individuo si percepisce, in maniera più o meno consapevole, nello stesso modo in cui è visto dagli altri. Per questo ci si rivolge a se stessi tendenzialmente nella stessa maniera in cui gli altri ci si rivolgono, ed al pari noi evochiamo negli altri qualcosa che nel contempo è evocato anche in noi stessi, in modo tale da poter così assumere inconsciamente gli atteggiamenti tipici del nostro ruolo sociale [Mead, 1934]. L'Altro Generalizzato può dunque, in definitiva, essere considerato uno strumento di controllo sociale che la collettività utilizza nei confronti del Self, perché rappresenta l'astratta formulazione dell'*ethos* di una società: esercitandosi intimamente e intensivamente sulla condotta sociale del soggetto, lo integra nel processo sociale organizzato di esperienza e comportamento di cui fa parte, e quindi anche con le strutture istituzionali - la cui necessità è di definire i modelli sociali, o socialmente responsabili, della condotta.

“È sotto la forma dell'«altro generalizzato» che il processo sociale influenza il comportamento degli individui in esso implicati e che a loro volta lo sviluppano; in altre parole, è sotto questa forma che la comunità esercita il suo controllo sulla condotta dei singoli membri; perciò è in questo modo che il processo sociale o la comunità si inseriscono come fattore determinante nel modo di pensare dell'individuo.”⁶³

Il Self si costituisce perciò non solo dei singoli atteggiamenti individuali organizzati, ma più in generale dell'organizzazione di tutti gli atteggiamenti dell'Altro Generalizzato, ovvero del gruppo sociale nella sua totalità. Ciò significa che il Sé, assumendoli, riflette a livello individuale il complessivo modello sistematico del comportamento sociale, influenzando a livello

⁶³ G.H. Mead, *Mente, sé e società*, op. cit., pag. 171.

dell'esperienza del soggetto: l'attore infatti, attraverso il meccanismo del suo sistema nervoso centrale, fa propri i modi di agire altrui [Mead, 1934]. Le fasi dell'Io e del Me rappresentano così una sorta di compromesso che dimora nell'attitudine al pensiero, e che è essenziale alla piena espressione del Self all'interno della sua comunità di appartenenza.

“L'individuo deve assumere l'atteggiamento degli altri membri di un gruppo per appartenere ad una comunità, egli deve utilizzare, per poter continuare a pensare, quel mondo sociale esteriore che ha appunto dentro di sé. È attraverso il suo rapporto con gli altri in quella comunità, a causa dei processi sociali razionali che prevalgono in quella comunità, che egli si realizza come cittadino. D'altro lato, l'individuo reagisce costantemente agli atteggiamenti sociali, e modifica in questo processo cooperativo, la stessa comunità alla quale egli appartiene.”⁶⁴

È dunque un'entità attiva ed attitudinale ad influenzare in maniera diretta il Sé degli individui, e dialetticamente le interazioni tra un soggetto e gli altri. Alter è parte di un processo sociale, al pari dell'individualità del Sé che è condizionata in maniera determinante dal medesimo processo [Perinbanayagam, 1975]. Il richiamo espresso da Mead è nuovamente la concettualizzazione della pluralità di Sé Sociali teorizzata da William James: come precedentemente accennato, esistono tanti Sé quanti sono gli individui che ne riconoscono l'esistenza e che si formano, di conseguenza, un'immagine nella propria mente.

Lo stesso ruolo che l'individuo assolve si forma nell'incontro attraverso un procedimento di *role taking*⁶⁵: il soggetto adotta comportamenti secondo quelle che sono le aspettative del contesto in cui è inserito, in base al fatto che è capace di vedere e interpretare gli atteggiamenti di Alter come le sue disposizioni ad agire, adottandone il punto di vista e di conseguenza il ruolo. Gli individui, quindi, formano il proprio Self osservando se stessi attraverso

⁶⁴ G.H. Mead, *Mente, sé e società*, op. cit., pag. 210.

⁶⁵ È l'attitudine che, secondo Mead, distingue l'uomo dagli altri animali.

L'ottica altrui, percependo le spinte ad aggiustare le proprie azioni quali risposta agli atteggiamenti degli altri [Mead, 1934]. Il ruolo, dunque, determina un insieme di modelli di comportamento che nel loro insieme costituiscono un'unità significativa: possono essere giudicati consoni ad un particolare status, collegarsi alla posizione sociale assunta in un certo contesto, identificarsi con un valore sociale. Ma le immagini di Alter rischiano di incasellare gli attori in categorie particolari, classificandoli in base ad un singolo gesto o caratteristica: i giudizi con cui si tendono a giudicare i simili sono così sempre parziali, influenzati da stereotipi, tali da impoverire o falsare la reale individualità, riducendone la complessità alla sintesi di alcuni tratti, e creando "maschere mostruose" [Perrotta, 1988].

Il ruolo, essendo comprensivo di tutti questi fattori, ha come riferimento la totalità del comportamento del singolo, e possiede un attributo che in certo qual modo è normativo di per sé: è riferito a quello che è ritenuto socialmente appropriato, in maniera complementare alla determinazione di una data situazione. La relazione tra Self e Alter si mostra quindi un aspetto – il più importante – di un atto che è intrinsecamente, per sua stessa natura, complessivo.

Il *role taking* può avere una valenza duplice. Da un lato l'osservazione del comportamento di Alter, da cui desumere il ruolo complessivo di cui si suppone questo faccia parte: in tal senso la singola identità altrui è irrilevante rispetto al contenuto del ruolo [Mead, 1934]. Dall'altro, la derivazione del ruolo dalla conoscenza di un particolare status, situazione, valore sociale ecc..., in base ad esperienze precedenti o dalla valutazione di situazioni analoghe. Il concetto di ruolo è strettamente connesso all'idea di *standpoint*⁶⁶ elaborata da Ralph Turner: l'assunzione del punto di vista di Alter rappresenta il

⁶⁶ Secondo Ralph Turner, un soggetto può assumere il ruolo di alter a partire da tre *standpoints* differenti:

- 1) adottare il punto di vista dell'altro come fosse il proprio, identificandosi direttamente col suo ruolo;
- 2) il ruolo di Alter può essere desumibile da una norma impersonale o dal punto di vista di una terza parte, e il ruolo di Alter è elemento necessario per esperire le direttive della terza parte;
- 3) il ruolo altrui può essere considerato secondo gli effetti che ha nell'interazione con un potenziale comportamento del Sé.

nucleo dell'interpretazione. Nel caso sia incluso nell'assunzione di ruolo, il processo determina il comportamento dell'attore in maniera automatica. Di fatti, assumere una parte non sempre è sinonimo di adozione del punto di vista, e parimenti si differenzia dal *role playing*, l'esplicazione stessa del ruolo.

Tali considerazioni hanno a che vedere con il fatto che, per Mead, il Sé si forma nella condotta esperenziale dell'individuo nel momento in cui questi costituisce, nei confronti di se stesso, un oggetto sociale nell'esperienza. Le stesse aspettative di comportamento costituiscono il contenuto del *role taking*, e si legano strettamente al sistema dei valori del singolo individuo. L'assunzione del ruolo è uno degli assunti di fondo nella comprensione dell'interazione umana, dal punto di vista dell'adattamento dei comportamenti individuali alla presenza dei vari Alter: a seconda del grado di precisione con cui viene operato il processo di ruolo, sarà maggiore la prevedibilità delle reazioni ad un comportamento simbolico, nel *frame* di una determinata situazione [Romania, 2008]. Il modo in cui avviene l'acquisizione di ruolo è ben esemplificata dalla distinzione che Mead opera tra *Play* (l'attività del giocare) e *Game* (il gioco organizzato), nell'utilizzo della metafora ludica per riflettere sulle regole di interazione in un contesto sociale strutturato. I due momenti costituiscono due fasi distinte del gioco infantile, e corrispondono a momenti altrettanto differenti della socializzazione tra soggetti.

Il *Play* rappresenta il gioco libero, non istituzionalizzato, in cui il bambino si sdoppia assumendo liberamente e in maniera indeterminata un ruolo, percependo se stesso come un oggetto sociale (il bambino assume di volta in volta il ruolo del pilota, del medico, della mamma ecc...).

Il *Game*, invece, richiama la fase successiva, il gioco formalizzato e organizzato in regole in base a cui ognuno assume un ruolo specifico e più complesso, che tiene direttamente considerazione dell'insieme dei ruoli agiti dagli altri individui - la razionalizzazione e strutturazione degli atteggiamenti comuni - nell'economia della situazione collettiva e del fine comune da raggiungere (es. la partita di calcio). Il *Game* è il tipico caso esemplificativo di un genere di situazione da cui emerge una personalità organica: quello che si

verifica nella circostanza del gioco organizzato è ciò che trova espressione continua nel quotidiano. L'estrinsecazione del ruolo assunto è nel *Game* riscontrabile nell'insieme delle aspettative, sintesi delle norme e dei valori del gruppo, e che insieme determinano l'*Altro generalizzato*. Gli atteggiamenti che ognuno assume in date condizioni finiscono per diventare non solo oggetti sociali, ma gli atteggiamenti che tutti adottano: se tali comportamenti divengono spesso assiomatici, l'estensione che ne deriva è la risultante dell'identità delle risposte.

“È solo quando, in un certo senso, l'individuo ha amalgamato gli atteggiamenti dei diversi ruoli attraverso cui si è rivolto a se stesso che consegue l'unità della personalità. Il Me cui si rivolge viene modificato continuamente.”⁶⁷

Evidente, in tale accezione, è il rimando al pensiero di Charles H. Cooley. Nella sua interpretazione del sociale, gli elementi più determinanti per l'azione sono rappresentati dalle immagini che gli individui si sono formati gli uni degli altri nella cornice della mente, per cui il Sé è un principio riflesso - il *looking-glass Self*⁶⁸ - che passivamente rispecchia le interpretazioni altrui: da ciò la massima importanza al dispiegarsi dei processi mentali, da cui scaturisce l'agire umano. L'intuizione principale è la considerazione che nessun individuo percepisce se stesso senza rispecchiarsi in qualcosa di esterno: Cooley vi intende gli altri, il gruppo sociale di riferimento. In tale ottica il Self, per Cooley, è dato dal comportamento acquisitivo secondo il quale l'individuo si appropria di tutto ciò che sviluppa la sua identità: oltre alle cose possedute, del Sé fanno parte anche le norme, i valori, i successi ottenuti [Ciacci, 1983]. Si

⁶⁷ G.H. Mead, *Un'interpretazione behavioristica del simbolo significante*, in Ciacci M., *Interazionismo simbolico*, Il Mulino, Bologna, 1983, pag. 59.

⁶⁸ Per Cooley, è possibile raggiungere la conoscenza di sé attraverso un processo di riflessione: ogni soggetto, non potendosi osservare direttamente, è solito fare degli altri - in particolare coloro a cui attribuisce rilievo - degli specchi, al fine di cogliere le caratteristiche del proprio Self.

viene a creare una concezione triadica del Self triadica, composta dalla combinazione di tre elementi differenti:

- l'immaginazione attorno al modo in cui l'immagine del Sé di un soggetto appare agli altri;
- l'immaginazione del giudizio altrui.
- il sentimento di orgoglio o mortificazione che ne deriva.

Il secondo fattore appare essenziale, in quanto l'idea dell'effetto suscitato negli altri influenza in maniera profonda il giudizio che un soggetto ha di sé. Cooley sottolinea la stretta correlazione tra la propria immagine e l'opinione altrui, sottolineando il fatto che quello che influenza il comportamento di un individuo non è tanto l'effettiva opinione degli altri, piuttosto è quanto i soggetti riconducono al loro giudizio. Il Self si costruisce dall'esterno, a partire dalle informazioni introiettate nella socializzazione primaria, e nel processo di *looking glass Self* non è l'immagine riflessa dagli altri ad orientare il soggetto, ma l'immagine che il soggetto stesso è convinto essi riflettano [Perrotta, 2005].

La differenza con l'idea del Sé di Mead sta nella considerazione per cui il Self, per Cooley, possiede un senso che è già insito nell'attore, mentre nella concezione meadiana il Sé si costruisce attivamente nell'acquisizione del ruolo dell'altro durante il dispiegarsi dei processi sociali, e in base a ciò si configura come oggetto sociale contestuale. Tuttavia, a parere di entrambi, la relazione Self-Alter è concepita come un rapporto in cui sia la natura che il contenuto dell'altro influenza la costruzione dell'identità, e la sua percezione da parte dell'individuo. Sia Cooley che Mead presentano una non risolutezza riguardo alla nozione di potere (morale e politico) e alla sua primaria conseguenza: il conflitto. Con quali modalità si pone l'Altro generalizzato? Talvolta, l'altro non può fare a meno di presentarsi in maniera conflittuale. A tal proposito la riflessione più pertinente è stata quella offerta proprio dalla *Labelling Theory*, la cui prospettiva, come richiamato precedentemente, ha indicato il comportamento deviante come essenzialmente definito e prodotto dalla percezione di Alter – ovvero il modo in cui la società esprime se stessa. Il *label*, l'identità viene attribuita collettivamente in maniera dialettica tra il Self e

l'Altro generalizzato: l'accettazione stessa, nella costruzione del Sé, è problematica [Perinbanayagam, 1975].

Al riguardo, più contributi intellettuali evidenziano il legame tra la riflessione di Mead sul processo di *role taking* e l'opera pirandelliana. La poetica di Pirandello si riferisce non ai singoli individui, ma ai personaggi che agiscono: l'atto di un attore sociale altro non è che una delle tante azioni che possono essere esperite. L'uomo pirandelliano ha bisogno, si ancora ad una rassicurazione di sé che in fin dei conti è un sollievo nei riguardi del mutamento delle cose e dell'incertezza che ne deriva. Per questo, appare un tentativo inutile l'affannarsi per scoprire "chi" effettivamente è, nel profondo, un individuo. Pirandello parla di una costruzione "individuo-personaggio", nel senso che riconosce lo svuotamento, la vuotezza e la nullità di qualcosa che è ancora incerata di ogni unico vero modo di essere. Esistono infinite possibilità, ma nessuna identità univoca: da ciò deriva l'esigenza di colmare un bisogno di sicurezza nell'ancorarsi al ruolo – l'"ansia di determinazione" tipica dell'uomo moderno -, ad una definizione artificiale di sé resa apparentemente invariabile. Ma tutto ciò finisce per diventare una sorta di prigionia, un dramma che si tenta inutilmente di risolvere, in quanto secondo Pirandello nessuno è capace di astrarsi dalla definizione del proprio Self così come di tirarsi fuori dalla rete di rapporti sociali che sostengono tale artificiosità fondamentale [Sparti, 1996]. Nelle opere pirandelliane trovano conferma l'idea che l'atteggiamento altrui diventa un fattore costitutivo della personalità del singolo, e la convinzione per cui l'adozione di un dato comportamento non deriva dalla particolarità dell'individuo, ma è relativa alla sfera della comunità sociale e quindi col sistema di riferimento.

È così possibile riconoscere come l'intento principale ravvisabile in tutta l'opera dell'autore siciliano sia il tentativo di "smascherare la soggettività delle convinzioni umane che si tenta di far passare per verità assolute, che si cerca di imporre come principi universalmente validi" [Perrotta, 1988; pag. 69], evidenziando i problemi che la ricerca di un'identità realmente autonoma

comporta, data la violenza con cui spesso l'ambiente di riferimento impone nelle definizioni delle situazioni. Gli attori sociali sono marionette che agiscono nel processo di socializzazione, maschere che si dissolvono spesso senza rivelare alcun volto, sono tutti soggetti guidati dal proprio "bozzolo di verità", e dalle aspettative sociali riguardo al "personaggio": per questo motivo per gli individui è rilevante il fatto di possedere un Self, di conoscere se stessi [Perrotta, 1988],

La differenza sta nel fatto che per gli interazionisti simbolici il rapporto dialogico tra la soggettività individuale e l'oggettività sociale delle percezioni altrui si esprime mediante una sintesi – il Self – mentre per il drammaturgo, al pari di Goffman, la biunivocità è irrisolta e si cristallizza nell'esistenza di due poli identitari contrapposti. In tal senso l'attore delle istituzioni totali rimane intrappolato tra la propria immagine del Sé ed il *label* percepito dalla comunità. La personalità ne esce sdoppiata, scissa al suo interno e incapace di compromessi: conseguenza è un atteggiamento di auto-estraniazione, che sancisce l'incomunicabilità più profonda tra il Self e gli altri.

La capacità dell'uomo di agire verso se stesso - e cioè di farsi oggetto delle proprie azioni - diventa dunque per Mead il modo in cui affronta e si relaziona con il proprio mondo. Tutti i processi mentali sono correlati ai significati assunti dalle cose che ci circondano, e questi significati possono essere definiti nei termini stessi degli atteggiamenti organizzati degli individui verso i cosiddetti oggetti. Il Sé, oggetto a se stesso, è "oggetto tra gli oggetti".

"Ciò che voglio mettere in chiaro è la caratteristica del «Sé» di essere oggetto a se stesso. Questa caratteristica è messa in evidenza dalla stessa parola «Sé» (*self*): si tratta di un riflessivo e indica ciò che può essere al contempo soggetto e oggetto. Questo tipo di oggetto è nella sua essenza diverso dagli altri oggetti e in passato è stato definito col termine di

conscio (*conscious*), che sta ad indicare un'esperienza, compiuta attraverso il proprio «Sé», del «Sé» medesimo.”⁶⁹

Ed è grazie a quello che è comunemente inteso per comunicazione - il cui momento di avvio è la conversazione di gesti - che l'individuo è capace di diventare oggetto a se stesso. È una processualità che si svolge sempre nell'esperienza sociale, in quanto per Mead tutto è, essenzialmente, una struttura sociale: il Self che si forma fornisce a se stesso i propri vissuti, in modo tale da poter creare un Sé isolato. Queste riflessioni sono espressione di un processo di auto-indicazione, attraverso cui il soggetto indica a se stesso le cose che lo circondano, le valuta e quindi guida in maniera costruita e programmatica il suo agire per mezzo delle indicazioni, che hanno il compito di attribuire significati alle cose. Nuovamente, si evidenzia l'importanza della situazione, che chiede adesso di essere interpretata: gli attori sociali agiscono non in base alla struttura sociale, ai ruoli sociali in sé, ma esperiscono la realtà sempre a partire da una definizione di situazione. La specifica organizzazione sociale di riferimento entra in gioco solo nella misura in cui modella e influenza concretamente le situazioni in cui interagiscono individui, fornendo una serie di simboli che i soggetti utilizzano nelle loro interpretazioni [Blumer, 1962]. E la situazione consta di determinati valori sociali. Per Ralph Turner, la fonte primaria dei valori sociali è lo *standpoint* dell'Altro generalizzato. Nel caso un soggetto assuma un ruolo e vi si identifichi, l'identificazione deriva dai valori dell'individuo, a loro volta originati dai punti di vista altrui, in un processo circolare di costruzione della realtà. Negli altri casi, si è in presenza di una semplice convalida che stabilisce la rilevanza personale di alcuni valori già accettati dal soggetto. Qui si capisce la significatività dell'influenza esercitata dal gruppo di riferimento - inteso sia come fonte di valori che di insieme di prospettive - nel momento in cui un attore si confronta con se stesso.

⁶⁹ G.H. Mead, *Mente, sé, società*, op. cit., pag. 155.

Di importanza primaria per l'analisi del Sé all'interno delle istituzioni totali, di conseguenza, torna ad essere il rapporto intersoggettivo tra gli internati, il personale e la società esterna, e l'interpretazione di tale *frame* che il soggetto offre a se stesso. Paradossalmente, la realtà di tali istituzioni, pur se chiuse e isolanti, appare una sorta di microcosmo che riproduce la società il cui scopo primario è il modificare il Sé degli individui che vi dimorano. Nelle istituzioni totali le interazioni avvengono assumendo il ruolo di internato, simbolo di quello che è deviante rispetto alla norma, o di personale detentore dell'autorità, espressione dei valori sociali collettivamente condivisi.

Dall'insieme di tali considerazioni è possibile evincere ancora la distanza che intercorre tra l'approccio di Mead e quello del sociologo canadese. La differenza si nota sia nella diversa importanza data alla comunicazione verbale/non verbale, sia - e soprattutto - alla concezione del punto di vista degli altri individui. Per quanto concerne il valore della comunicazione, Goffman attribuisce molto rilievo ai significati dell'espressione non verbale, mentre Mead pone come centrale lo scambio di simboli significativi mediati da una comunicazione di tipo verbale. Ma è in particolare dal punto di vista dell'assunzione di ruolo che si notano le differenze di posizione. Goffman contesta a Mead l'unicità dell'Altro generalizzato, da sostituire con una serie di "altri particolarizzati" che nel loro insieme costituiscono un continuum casuale ed eterogeneo. Goffman distingue l'assunzione di ruolo dall'assunzione del punto di vista, in quanto si verifica una non coincidenza tra *role taking* e *role playing* (l'assunzione e la messa in atto della parte) che determina un ambito temporale in cui il soggetto detiene una serie di opportunità di manipolazione positiva dell'interazione, per volgerla a proprio vantaggio. Inoltre, il canadese non condivide il contenuto universale dei simboli significanti che si generano nell'interazione, e non riconosce il "rispecchiamento *integrato* dell'intera società nel *self* di ciascun individuo" [Trifiletti, 1991; pag. 104].

La riflessione di Goffman emerge maggiormente individualizzata, meno societaria e armonica rispetto a quella di Mead, in quanto la specificità degli

individui non è data soltanto dalla prospettiva con cui un soggetto si riferisce alla socialità, ma dalla particolarità della storia dei rapporti di un attore con l'insieme di tutti gli altri soggetti. Di conseguenza, non tutti i rapporti che entrano in gioco nell'interazione sono per Goffman parimenti significativi, pur se il Sé di ognuno trae significato dal rapporto con gli altri: anche le interazioni che avvengono in incontri "fuggevoli" presuppongono un vago e repentino scambio di immagini che contribuisce alla costruzione dell'identità e garantisce la pluralità dei Sé [Trifiletti, 1991]. L'attore sociale goffmaniano dunque conta sul *feed back* altrui per costruire un'immagine coerente di sé. I concetti meadiani sono utilizzati da Goffman non a livello generale, non sono atti a descrivere il funzionamento della società in senso lato, ma sono operativi a livello dell'ordine dell'interazione. La comunione sta nell'esplicito riconoscimento che fa a Mead della paternità della concezione di quella radicale socialità che si esprime nell'interazione diretta [Trifiletti, 1991].

3.2 La drammaturgia del Sé

Dall'analisi che Goffman ha compiuto in *Asylums* si evince una concezione delle istituzioni totali come luoghi di annullamento del Sé e della persona. La duplice violenza subita dal deviante sia nei confronti dei contatti sociali - la sua realtà relazionale e internazionale -, sia verso se stesso - ovvero rispetto alla propria identità - comporta una de-strutturazione del Sé. Il Self, menomato della propria completezza, viene quindi ad essere ricostruito secondo una normalizzazione imposta dalla società, e quindi riempito di contenuti omogenei e trasmessi dall'alto. In realtà, in una situazione totalizzante il Sé, da solo, non è in grado di formarsi nuovamente, in quanto il soggetto a perde completamente la propria identità ed il proprio rapporto con il mondo esterno, diventando sia un semplice oggetto da curare o rieducare, che un mero destinatario della pena. L'attore sociale esperisce il ruolo che è la pena

da scontare, non agisce più di per sé ma secondo i dettami dell'identità di un personaggio in una situazione di reclusione.

Il soggetto goffmaniano non può però essere concepito unicamente come attore sociale statico, ma appare frammentato alla luce di una sorta di complesso di unità, di cui fanno parte diversi elementi: la persona (ciò che distingue dagli altri, ed è assegnato precedentemente ad ogni interazione), i Selves (attribuiti dagli altri in conseguenza delle azioni, ruoli e status dei singoli), l'identità sociale (correlata agli attributi con cui socialmente un soggetto viene categorizzato), l'identità personale (legata alla biografia di ognuno), le riserve dell'io (i particolari luoghi in cui il Sé viene preservato, e di cui riesce ad esercitare un certo controllo nello svolgersi delle sue interazioni) [Sparti, 1996]. L'identità personale di ognuno è assunta attraverso un passaggio storico-biografico tra i vari ruoli agiti ed i molteplici Self formatisi nelle definizioni delle situazioni.

In *Presentatin of Self in Everyday Life* Erving Goffman fa uso della realtà teatrale come metafora per illustrare il modo in cui i soggetti mettono in scena immagini di se stessi su di un palcoscenico che è la vita quotidiana, immagini che cercano di offrire alle persone attorno: l'insieme di questi atteggiamenti costituisce la drammaturgia del Sé. Tale metafora si incentra sull'interazione faccia a faccia, da cui si produce il testo della recita di cui il Self è il risultato, non la causa. Il Sé che si delinea nel pensiero di Goffman è una specie di immagine che il soggetto, in un palcoscenico e recitando un personaggio, cerca di far passare come proprio [Goffman, 1959]. Saranno poi gli altri individui, nell'interazione, a completare questa immagine.

Goffman origina la sua riflessione dall'assunto di base secondo cui, normalmente, nella vita quotidiana gli individui esperiscono al pari di personaggi che assolvono ruoli, funzioni, *routines*, esperiscono personaggi e mettono in pratica azioni in luoghi differenti sotto autorità altrettanto differenti (a casa, in ufficio, a scuola...), seguendo altrettanti schemi razionali di comportamento. Lo studioso americano utilizza la metafora drammaturgica -

un quadro di riferimento euristico - per affermare come nella vita sociale prendano corpo le stesse dinamiche di quello che accade in un teatro, che consta quindi di attori, pubblico, palcoscenico, retroscena e sipario [Goffman, 1959]. Riprendendo quello che è il concetto sociologico di ruolo, il canadese lo porta in uno scenario teatrale. Finalità ultima della rappresentazione è il controllo delle impressioni, ovvero l'arte con cui gli individui guidano le impressioni che gli altri si fanno di loro, partendo dall'assunto di base per cui siamo tutti in qualche modo attori [Wallace, Wolf, 1999].

L'uso della figura retorica della metafora risulta essere particolarmente significativo, in quanto esplora la condizione sociale non eliminando tutte le differenze che possono intercorrere tra modello e realtà, e quindi dando particolare rilievo alla struttura della situazione di interazione ordinaria, solitamente data per scontata nella cornice della vita quotidiana. L'uso di questa particolare figura retorica impone – mediante collegamenti con disparati fenomeni – una riflessione che si sviluppa su ulteriori forme di comunicazione. La procedura utilizzata da Goffman richiama la tecnica analitica di “*perspective by incongruity*” elaborata da Burke, per cui si trasformano elementi sociologici in atti creativi: il sociologo canadese trasforma metaforicamente in un altro linguaggio ciò che appare banale nel *frame* delle relazioni quotidiane, fornendo un nuovo attributo di senso e delineando mappe semantiche atte a svelare i rituali su cui si sviluppa la quotidianità [Manning, 1991]. Inoltre, la funzione che assolve la metafora teatrale è quella di riuscire a figurare anche le altre forme di interazione, configurandosi come una sorta di accesso alla realtà di natura epistemica.

Il punto di vista assunto non si limita ad un dualismo tra attore sociale e struttura sociale, ma è collegato ad un insieme di differenti situazionali. Di conseguenza, più che parlare di ruoli può essere più corretto riferirsi a *routines* situazionali, e il significato del controllo sociale sta nella protezione della rappresentazione e delle sue prassi e nella lealtà della drammaturgia espressa dai partecipanti all'interazione. In tal modo, viene a variare anche il senso più profondo del concetto di devianza – adesso sinonimo di ruolo incongruente

rispetto alla drammaturgia della messa in scena – e del Self. La soggettività, infatti, non è più esclusivamente il soggetto dell'interazione, ma deriva e prende forma proprio da essa: la definizione di ogni situazione proiettata da un singolo diventa parte integrante di una proiezione che è attivata e mantenuta dalla cooperazione dei partecipanti alla relazione sociale [Goffman, 1959].

“Un'interazione può essere definita come tutto quel processo interattivo che ha luogo durante una qualsiasi occasione, allorché gli individui di un dato gruppo si trovano in presenza gli uni degli altri continuativamente per un certo periodo di tempo [...]. Una “rappresentazione” può essere definita come tutta quell'attività svolta da un partecipante in una determinata occasione e volta in qualche modo ad influenzare uno qualsiasi degli altri partecipanti. Prendendo come punto di riferimento un partecipante e la sua rappresentazione, possiamo riferirci a coloro che forniscono le altre rappresentazioni come a un pubblico, o come a un osservatori o copartecipanti. Il modello di azione prestabilito che si sviluppa durante una rappresentazione e che può essere presentato o rappresentato in altre occasioni, può essere chiamato “parte” o “routine”. [...] Quando un individuo o un attore interpreta, in occasioni diverse, la stessa parte di fronte allo stesso pubblico, è probabile che ne sorga un rapporto sociale.”⁷⁰

Le *routines* rivestono quindi un ruolo di primo piano nella messa in scena: ma la vita quotidiana è costellata quasi esclusivamente da attività *routinarie*, dalle attività e abitudini che esprimono il “mondo proprio” di ogni individuo. Sono dei processi di costruzione sociale che trasformano alcune attività in componenti fisse del quotidiano, ripetute nel tempo, e che posseggono un forte accento cognitivo. Esse, infatti, entrano a fare parte dell'individualità stessa degli attori sociali, della loro coscienza, finché non accade – come afferma Anselm Strauss – qualcosa che richiama l'attenzione su

⁷⁰ E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna, 1969 (2005), pag. 26.

di esse, problematizzandole. Il richiamo a Durkheim è ancora forte, in quanto se le *routines* sono tra gli elementi basilari delle rappresentazione quotidiane, il quotidiano ha a che fare con quello che il sociologo francese definisce come istituzionale, nel senso di funzione culturale che protegge dalla minaccia del divenire, ricollegando il tempo ad una qualche forma di stabilità. [Romania, 2008]. E il soggetto, la cui coscienza del proprio Self è necessariamente influenzata dalla percezione degli altri simili, aderisce alla ritualità dell'interazione in quanto consapevole che da ciò dipende la sua sopravvivenza, nonché la sua accettazione, nella collettività. Tuttavia, se per Durkheim il sacro apparteneva in ultima istanza alla dimensione religiosa, in quanto prodotto del *mana*, la sacralità delle *routines* goffmaniane è data da una serie di immagini dell'identità individuale - tanti Selves quante sono le situazioni concrete agite dal soggetto - , che prendono forma costantemente nello svolgersi delle relazioni sociali istituzionalizzate: questo è adesso il senso del sacro da salvaguardare.

Per questo, “sollevare il velo” e riflettere sulle interazioni quotidiane nelle istituzioni totali significa interpretare i meccanismi del Self che interrompono le *routines* di produzione di stigma ed esclusione.

In *Presentation of Self* Goffman riesce a concettualizzare sul piano sociologico i requisiti basilari del contesto di interazione, imponendo in certo qual modo la collocazione entro le tre unità aristoteliche del teatro classico: le unità di tempo, luogo e spazio. Riducendo così agli elementi minimi l'ordine dell'interazione e alla compresenza degli attori nel *frame* scenico, è possibile porre al centro della riflessione i processi di comunicazione volontari e non volontari.

L'interazione *face to face* è circoscritta in uno spazio e nel tempo, e non copre in tal modo tutti i processi di relazione sociale, ma sul palcoscenico della vita quotidiana presenta delle regolarità distinguibili e riconoscibili : la forma entro cui si esprime l'interazione, al di là delle singole definizioni della situazione, è generalmente la medesima [Trifiletti, 1991]. Il palcoscenico è quello della vita quotidiana, che schützianamente è dato dall'accordo di più

soggetti che condividono un medesimo contesto e che si scambiano una serie di esperienze, sedimentandole nella propria coscienza. Il mondo della vita quotidiana è quello che per sua caratteristica è la provincia finita di significato eminentemente intersoggettiva, ed è da considerare quale l'ambito che è offerto all'interpretazione e all'esperienza umana. Allo stesso modo delle *routines*, le esperienze passate vengono acquisite e date per scontate - mettendo tra parentesi il dubbio sulla loro veridicità - , attraverso un processo di tipizzazione che permette alle interazioni di raggiungere una forma di stabilità [Schütz, 1971]. Allo stesso modo, anche l'istituzione totale può essere considerata una provincia finita di significato, dotata di un proprio stile cognitivo⁷¹, ed in cui si

⁷¹ Lo stile cognitivo per Schütz è ciò che distingue una provincia finita di significato da un'altra, rendendola coerente al suo interno e, quindi, compatibile con le altre. È definito da alcuni elementi:

- una specifica forma di socialità
- una dimensione temporale
- una specifica tensione della coscienza
- un'*epochè*
- una forma prevalente di spontaneità
- uno specifico modo di percepire il proprio sé

Nel mondo della vita quotidiana, che è la provincia finita di significato a cui tutto si riferisce, lo stile cognitivo è così caratterizzato:

- la comune realtà intersoggettiva è la forma di socialità (noi siamo immersi in un ordine di realtà in cui comunichiamo ed interagiamo con i nostri simili. Pur se sociale, il mondo è però sempre riferibile in ultima istanza al soggetto singolo, in quanto è questo che lo esperisce, e che attribuisce un certo significato all'esperienza secondo il suo personale sistema di rilevanze);
- la dimensione temporale, omogenea e condivisa da tutti gli individui (è il tempo comune dato dall'intersecarsi tra la durata interna del flusso coscienziale dei soggetti - che esperiscono i loro atti lavorativi come eventi che costituiscono il loro corso di coscienza - ed il tempo cosmico, esterno ed oggettivo - che è la struttura generale universale del mondo intersoggettivo);
- la tensione della coscienza è lo stato di piena attenzione alla vita;
- l'*epoché* è la messa tra parentesi di ogni perplessità e dubbio circa il fatto che la realtà sia diversa da come appare;
- la forma di spontaneità è lo *working* (è la capacità di modificare il mondo circostante attraverso gli atti concreti o i mezzi che si hanno a disposizione, per portare a termine i progetti mediante i movimenti del corpo);
- la percezione del proprio sé, che è inteso come un sé totale ed indiviso.

All'interno di questo livello di realtà i soggetti vivono, per il sociologo austriaco, conformandosi alle concezioni di senso comune.

sviluppano *routines* pari a quelle rappresentate nel quotidiano. L'importanza del mondo della vita quotidiana sta nell'essere l'ambito del qui ed ora, il campo comunicativo in cui si sviluppa la comunicazione faccia a faccia, ed in cui gli individui si trovano in uno stato di con-presenza che permette loro di cogliere proprio gli aspetti comunicativi dati dalla presenza altrui.

Nel caso delle istituzioni totali, Goffman riflette su di una situazione sociale in uno spazio chiuso e fortemente limitante, in cui le interazioni intersoggettive sono dovute sia a rapporti di esercizio di potere, sia a circostanze di mera compresenza. In contesti del genere la drammaturgia si esprime in maniera più esplicita, e i meccanismi di comunicazione - corporea e non - emergono in maniera più rilevante. Tutto prende avvio, al solito, dalla definizione della situazione: gli individui fanno esperienza del mondo in generale, e della provincia di senso in cui sono inseriti, in virtù delle premesse dell'ambito sociale in cui è inserito: il comportamento umano è quindi determinato dalla cornice in cui si iscrive, che è ciò che dà senso all'azione, prima dopo e durante la sua messa in pratica. Il medesimo comportamento adottato in contesti differenti assume significati altrettanto diversi, in quanto viene necessariamente ad essere interpretato in altrettante modalità e a comportare conseguenze discordanti. In definitiva, è come se si mettessero in pratica diverse rappresentazioni in altrettanti palcoscenici, adottando stili, scene, costumi... un *setting* teatrale sempre nuovo e diverso. La situazione è sempre una sorta di *set* di valori e atteggiamenti con cui un soggetto ha a che fare in un processo di attività, e rispetto a cui ogni azione viene pianificata e i risultati valutati. Consta quindi di diversi elementi, quali le condizioni oggettive poste dall'ambiente in cui si agisce, l'insieme degli atteggiamenti preesistenti degli individui e la definizione della situazione [Thomas, Znaniecki, 1918], che deve essere eminentemente intersoggettiva. Come recita il senso del *Teorema di Thomas*, se una situazione è definita come reale dagli uomini, sarà reale nelle sue conseguenze. Ciò significa che la percezione che i soggetti hanno della situazione è fondamentale, in quanto l'esperienza che accumulano del mondo sociale e l'interpretazione che ne danno è ciò che

determina il loro comportamento sulla scena. Significa che la situazione – il *setting* in cui si partecipa – è vissuta ed esperita dagli attori quale l'unica possibile, il luogo comune, e ciò che si discosta continua ad essere esperito come diverso e deviante. Gli individui, dunque, sviluppano immagini sul mondo, sugli oggetti della propria esperienza, definendo la situazione. Ma, come afferma Blumer, può tuttavia avverarsi che, in una data situazione, unità agenti diverse isolino oggetti diversi, o diano un peso diverso agli oggetti che notano, o li ordinino secondo schemi diversi [Blumer, 1969]. È un processo per cui, a partire dalle attitudini personali, gli attori si orientano verso gli oggetti: quello cui si attribuisce valore, altro non sono che “valori” [Thomas, Znaniecki, 1918-1920].

L'accordo sociale, il consenso dei soggetti che interagiscono è fondamentale: basata sulla fiducia tra persone “moralì”, si esprime anche attraverso la condivisione di valori, norme e comportamenti. È un processo culturale che si evolve e si trasforma durante le situazioni, proprio perché nasce dall'incontro reciproco tra attori sociali sul palcoscenico della vita quotidiana. Goffman pone così l'accento sulla cornice dell'interazione, e sulla capacità di mutarla allo scopo di influenzare la platea.

“Un'istituzione sociale è un luogo circondato da barriere permanenti tali da ostacolare la percezione, entro il quale si svolge regolarmente un certo tipo di attività. [...] Entro le mura di un'istituzione troviamo un'*équipe* di attori che cooperano per presentare al pubblico una certa definizione della situazione. Questo comporta la concezione della propria *équipe* e del pubblico e postula un *ethos* che deve essere mantenuto per mezzo di norme di educazione e decoro.”⁷²

“L'individuo tende a trattare i presenti sulla base delle impressioni che essi in quel momento danno per ciò che riguarda il loro comportamento passato e futuro. Perciò gli atti di comunicazione si traducono in atti morali. Le impressioni date dagli altri tendono a essere trattate come

⁷² E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, op. cit., pag. 273.

pretese e promesse implicite e le pretese e le promesse tendono ad avere un carattere morale.”⁷³

L’interazione nel quotidiano si basa sul tacito consenso tra gli attori, sull’accordo della messa in scena: fra gli attori intercorre un reciproco monitoraggio, e tutti i soggetti coinvolti si trovano a gestire e controllare le impressioni altrui, agendo di fatto una condotta di presentazione di sé che concorrerà alla definizione del palcoscenico della situazione. Gli attori si adattano alla proiezione della situazione che ogni individuo che ha trasmesso, in maniera involontaria o intenzionalmente, un’immagine coerente di sé è riuscito a fornire: la drammaturgia richiede come condizione sufficiente la realtà della situazione, ma soprattutto come condizione necessaria il requisito di condivisibilità. Che è quello che è assente nel palcoscenico della vita esperita in una condizione totalizzante, in cui è assente una possibilità di adeguatezza di ruoli e personaggi. Vi si verifica una frammentazione, una destrutturazione che impedisce una condivisione unitaria.

La metafora drammaturgica richiede invece l’assonanza rispetto a quello che accade nel *frame* teatrale. I teatranti che recitano chiedono un consenso al pubblico che assiste in sala, e al pari ogni attore sociale domanda ai compresenti una sorta di ratifica dell’immagine di sé che sta producendo. La ratifica – l’assenso sulla definizione della situazione – comporta, dunque, un confine alla drammaturgia della rappresentazione, un limite al *plot* che chiede di non essere travalicato e che si compone invece di rituali che contribuiscono a ribadirlo continuamente, in una maniera dalla natura quasi ‘morale’. Il gioco, nel palcoscenico della vita quotidiana, si svolge tra *équipes* che condividono una definizione della situazione nella fiducia e familiarità reciproche, collaborando all’interazione drammaturgia.

“Quando in un sistema sociale i membri di un’*équipe* hanno uno status formale e un rango differenti [...] possiamo rilevare che

⁷³ E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, op. cit., pag. 285.

l'interdipendenza creata dall'appartenere alla stessa *équipe*, può probabilmente superare le divisioni strutturali o sociali del sistema, contribuendo così alla sua coesione. Là dove i diversi status dello *staff* e della *line* tendono a dividere un'organizzazione, le *équipes* di attori possono tendere verso l'integrazione delle varie unità organizzative.”⁷⁴

Il pubblico, poi, giudica la *performance* a partire dai termini visibili dell'interpretazione, ignorando il retroscena; l'individuo sociale recita al fine di ottenere un effetto positivo sugli altri.

“A parte l'obiettivo specifico che l'individuo si propone e i suoi motivi al riguardo, sarà suo interesse controllare la condotta altrui, e in particolare il trattamento che gli verrà usato. Questo controllo è soprattutto ottenuto agendo sulla definizione della situazione formulata degli altri.”⁷⁵

“Quando un individuo viene a trovarsi alla presenza di altri, questi, in genere, cercano di avere informazioni sul loro conto o di servirsi di quanto già sanno di lui. È probabile che il loro interesse verta sul suo status socio-economico, sulla concezione che egli ha di sé, sul suo atteggiamento nei loro confronti, sulle sue capacità, sulla sua serietà, ecc... [...] Le notizie riguardanti l'individuo aiutano a definire una situazione, permettendo agli altri di sapere in anticipo che cosa egli si aspetti da loro e che cosa essi, a loro volta, possono aspettarsi da lui: tali informazioni indicheranno come meglio agire per ottenere una sua determinata reazione.”⁷⁶

La comunicazione faccia a faccia in particolare, e l'interazione sociale in generale è parificata al *setting* teatrale, proprio perché riesce a riproporre gli elementi ricorrenti del teatro così come teorizzati dal critico letterale Kenneth Burke (del cui contributo, imperniato sul tentativo di afferrare la drammatica

⁷⁴ E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, op. cit., pag. 100.

⁷⁵ E. Goffman, *ivi*, pag. 14.

⁷⁶ E. Goffman, *ivi*, pag. 11.

struttura dell'azione, il pensiero di Goffman considerato è da molti studiosi la continuazione):

- l'atto, che è la *performance* vera e propria, espressione di gesti e corporeità;
- la scena, che è la vera e propria definizione della situazione, il *frame* in cui si inseriscono tutti i gesti e gli atteggiamenti;
- l'agente, che è l'attore sociale che interpreta il proprio ruolo sul palcoscenico;
- il mezzo, che è il medium attraverso cui viene trasmessa la *performance* al pubblico;
- lo scopo, che traduce la strategia a breve termine che l'attore mette in pratica per il controllo dell'informazione.

Al pari, è possibile elaborare sei *key-terms* [Manning, 1991] su cui basare la riorganizzazione dell'ordine sociale in accordo con la prospettiva teatrale:

- la *performance*;
- il *team*;
- lo spazio;
- i *discrepant roles*;
- la comunicazione oltre il personaggio;
- la gestione delle impressioni.

Le *performances* riuscite generalmente non sono agite da un singolo individuo, ma da un soggetto all'interno di un gruppo, e si sviluppano principalmente negli spazi frontali.

La messa in scena è così simile a quello che avviene nella commedia delle arti, più che ai drammi del teatro moderno.

“Vengono dati solo pochi accenni, indicazioni e ordini di scena e si presume [...] che quasi tutti possano imparare rapidamente quel tanto di

copione che basta a dare ad un uditorio ben disposto un senso di realtà su quanto gli viene allestito davanti.”⁷⁷

Come la commedia dell'arte si costruisce nel suo farsi attraverso una serie di improvvisazioni, al pari l'ordine dell'interazione è la risultante di continue contrattazioni tra i partecipanti alla situazione, che in tal modo diventano una *équipe* di rappresentazione che si scambia continuamente battute nella condivisione della lealtà drammaturgica. Se più che di gruppo sociale si può preferibilmente parlare di *équipes*, ripercorrendo la metafora teatrale di Goffman è possibile constatare come l'interazione quotidiana si svolge nella dialettica tra due classi di individui: da un lato la *troupe* degli attori e dall'altra il pubblico che assiste allo spettacolo, entrambe collaborano alla definizione della situazione. In tale posizione, il Self si rivela alla fine della messa in scena, in quanto ogni rappresentazione è da considerarsi, lungo tutta la sua durata, un processo di individualizzazione che avviene mediante l'espressività. E significare qualcosa socialmente implica la corretta gestione delle *routines* e dei rituali che hanno costituito la drammaturgia della situazione: per questo motivo, non essendovi o non essendone stati in grado, il deviante o il malato mentale non possono essere considerati “qualcuno” o “qualcosa” per la società. L'adeguato esercitare delle *routines* necessarie non collima con un senso di sincerità, in quanto anche un'adesione sincera alla recita può essere una delle possibilità dell'interazione – tutti presentano un'immagine di sé migliore possibile, talvolta idealizzata e non corrispondente alla realtà.

In base a tali considerazioni, si evince come di fatto è sempre una parte del Self, e non la sua totalità, ad essere coinvolta di volta in volta: l'attore partecipa della realtà sociale quotidiana specificatamente in vista della funzione che assolve. Non si tratta solo di un ruolo, ma di un Sé [Trifiletti, 1991]: una riflessione del genere mostra chiaramente l'influsso esercitato dalle interpretazioni di William James non solo su Mead, ma anche nel pensiero di Goffman. È stato infatti lo psicologo americano ad introdurre la prima

⁷⁷ E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, op. cit., pp. 86-87.

distinzione tra Io e Me, tra conoscente e conosciuto, tra autocoscienza dell'attore e motivazione ad agire, all'interno della totalità del Sé: il soggetto è pensato pluralizzato in una molteplicità di sé che sono in diretto rapporto con l'interazione sociale. Il contributo principale offerto dalle riflessioni di James sta dunque nel suo essersi reso conto dell'impatto personale che riveste il coinvolgimento esperienziale nella costituzione della coscienza individuale. Per James, infatti, l'esperienza del reale è un sentimento, e fulcro della sua analisi è in realtà la soggettività a cui tutto si lega in un sistema di relazioni intersoggettive. In ogni soggetto scorre una concatenazione interrotta di strati di coscienza - detto il flusso di coscienza - collegati ad una percezione dell'esistente quale insieme di realtà multiple, sotto-universi di realtà, in ognuno dei quali un oggetto di un determinato tipo può avere il proprio modo di essere, e che detengono l'accento di realtà nel momento in cui gi si presta attenzione [Cerulo, 2006]. Il flusso possiede una dimensione propriamente soggettiva, che ha strettamente a che vedere con la definizione dei termini 'io' e 'me'. Il sé come pensato da William James, infatti, viene ad essere scisso tra un "sé come conosciuto" (il Me empirico e oggettivo), ed un "sé come conoscente" (l'Io puro e trascendentale), quindi tra oggetto e soggetto. Un soggetto, per James, possiede tanti diversi Sé sociali quanti sono i gruppi di persone della cui opinione si preoccupa, e generalmente mostra un differente aspetto si sé ad ognuno di questi gruppi [James, 1890]. Al pari, secondo Goffman l'individuo si assicura che coloro di fronte a cui recita una delle sue parti non saranno i medesimi davanti a cui rappresenterà un'altra parte in una situazione differente, agendo in tal modo una "segregazione del pubblico" che comunica al pubblico del particolare momento l'unicità del rapporto [Goffman, 1959].

"Un uomo possiede tanti sé sociali quanti sono gli individui che lo riconoscono e ne portano una immagine nella mente. Intaccare una di queste immagini significa intaccare lui stesso."⁷⁸

⁷⁸ W. James, *I principi di psicologia*, Società Editrice Libreria, Milano, 1901, pag. 294.

L'immagine parcellizzata del Self richiama la soggettività in Goffman⁷⁹, lontana da un'idea di fissità e coerenza nel tempo. Goffman richiama questo passaggio di James, nel momento in cui afferma la possibilità di distruzione del Self di chiunque abbia avanzato una falsa pretesa di sé, dichiarando di essere chi che non è: se gli altri si accorgono che la sua concezione di sé è stata screditata, quella persona tenderà inevitabilmente ad essere distrutta agli occhi degli altri [Goffman, 1952]. La molteplicità dei Selves ha a che vedere con l'elemento sociale, che per Goffman è la pluralizzazione del pubblico [Goffman, 1959] in una dimensione che è propriamente quella dell'accettazione sociale: per James l'idea del Self è un sentimento costruito sull'idea di sé e dei propri possessi in un contesto sociale [Trifiletti, 1991]. Allo stesso modo, anche la coscienza di James viene toccata dall'abitudine – le *routines*: a partire da un possibile adattamento all'ambiente, l'abitudine riveste una fondamentale funzione organizzativa del Sé, nel comportamento soggettivo. Per questi motivi non è possibile considerare la coscienza degli individui come un'entità, ma soltanto come funzione [James, 1904; Dazzi, 1981] al pari del Self goffmaniano che non possiede un'intima essenza, ma è un effetto drammaturgico all'interno di una rappresentazione, un Sé situazionale che riveste una funzione all'interno di dinamiche di interazione.

“Nego l'esistenza di qualsiasi sostanza originaria o qualità dell'essere che, contrapposta a quella degli oggetti materiali, costituisca i nostri pensieri; ma c'è una funzione che il pensiero assolve nell'esperienza e per la quale deve ricorrere a questa qualità dell'essere. Questa funzione è il conoscere.”⁸⁰

⁷⁹ Il medesimo parallelo non può essere compiuto con il Self di Mead, in quanto nel Sé pensato da James non esiste un momento di organizzazione unitaria degli attributi derivati dall'interazione sociale, quale è l'Altro Generalizzato. I Me di James sono e restano molteplici, non diventano oggettivabili, mentre per Mead i vari Me richiedono, al fine della coerenza, di essere raccolti in un'immagine unitaria.

⁸⁰ W. James, *Esiste la coscienza?*, in Starace G. (a cura di), *L'uomo come esperienza. Identità, istinti, emozioni. Di William James*, L'Ancora, Napoli, 1999, pag. 50.

È solo nella connessione delle relazioni tra esperienze che la funzione della coscienza può essere di volta in volta oggettiva (oggetto conosciuto) e soggettiva (soggetto conoscente), mai immanente. Il concetto di “esperienza” viene in questo modo ad esprimere il nome complessivo di tutte le cose sperimentate, di cui fatta eccezione per le categorie di spazio e tempo non emerge alcun elemento universale che le componga, dato che non esiste una sostanza generale di cui sia composta: la vita di ciascuno può essere ridotta a questo insieme di esperienze, collegate e poste in relazione reciproche. Il punto di vista è di totale adesione alla realtà, e rispecchia un assoluto rigore empirico.

James ha quindi gettato le basi di una prima teoria della personalità, la cui costruzione si è misurata con la complessità e l'interesse dell'esperienza umana: il suo Self stratificato altro non indica che il luogo interiore dell'esperienza, ovvero una disposizione verso l'attività, il risultato in continua evoluzione dell'agire personale [Starace, 1999]. Goffman suggerisce l'immagine del Sé come un gancio, e James insiste sulla capacità del soggetto di aderire alla propria biografia personale, proponendo l'immagine unitaria del fluire della coscienza.

La differenza tra i vari Sé non è sostanziale, ma deriva da una sorta di variazione di sensazioni, relative a sensazioni di armonia e di appartenenza al Self. Il sé empirico - il Me - è inteso approssimativamente come la somma globale di tutto ciò che ciascuno può definire come proprio possesso, e si articola analiticamente in sé materiale, sé sociale, sé spirituale. Il sé sociale è in generale il sentimento della considerazione che gli altri hanno verso un soggetto, è la sede della varietà di attribuzioni attuali o potenziali. Meglio, si hanno tanti sé sociali quante sono le diverse opinioni di tutti coloro cui è possibile fare riferimento nella dimensione intersoggettiva, e che si radicano in maniera talmente profonda da influenzare lo sviluppo della nostra personalità. Ciò si lega alla cura di sé, che il soggetto applica per tutelare la propria immagine sociale, indipendentemente dalla considerazione delle caratteristiche reali degli interlocutori. Il sé spirituale è espressione della realtà interna e soggettiva di un uomo, ed è la parte più intima e durevole del sé. Può essere

colto in maniera astratta rispetto alla corrente di pensiero - costituito da distinte facoltà psichiche - o concretamente, in modo tale che il sé spirituale coincida con la pura soggettività [James, 1890]. Questo tipo di sé è dunque identificato con l'insieme degli stati psichici che l'individuo intuisce maggiormente come propri, ovvero è la zona centrale da cui si irradiano le scelte e gli interessi all'interno del fluire psichico. Il sé spirituale è definito ciò che accoglie e respinge [James, 1890] in mezzo alla molteplicità dei dati offerti dalla realtà a seconda dei propri fini, ed è in definitiva l'elemento attivo della coscienza. L'io puro è la considerazione del fenomeno psichico dal punto di vista del soggetto, è la percezione di sé come unità, ed indica semplicemente il problema dell'unità della coscienza nel tempo. Non preesiste agli altri, ma ha a che vedere con l'idea di "corpo allargato" costituito dagli abiti e dagli oggetti di contorno, la cui perdita è esperita dal soggetto come una diminuzione del Self. Per William James, dunque, la mente non è frazionata in parti distinte, il mondo interiore non è composto da elementi divisi tra loro senza soluzione di continuità: il fluire degli stati interni di un soggetto è costante e ininterrotto, lo scorrere è un complesso flusso dinamico che ha la forma di una corrente.

Con Goffman l'interazione tra soggetti diventa dunque il punto cardine, in quanto è ritualizzata: fondamentale, tra gli altri, è il rituale della protezione del Sé rispetto all'esterno (rispetto della persona, dei suoi rapporti, del suo mondo). Sono gli "adattamenti secondari" utilizzati dall'individuo per ripristinare una certa distanza che occorrono ad identificarlo: senza qualcosa per cui lottare, e soprattutto senza qualcosa cui appartenere non può esistere sicurezza per il Self, ma nelle istituzioni totali la riduzione del Sé diviene per Goffman la prassi. Essi sono, infatti, i dispositivi attraverso cui gli individui, inseriti in un'organizzazione, impiegano mezzi e stratagemmi non autorizzati per ottenere finalità altrettanto non autorizzate, allo scopo di evitare le prescrizioni della struttura su quello che deve essere fatto, e come, e su ciò che si deve essere [Goffman, 1961 a].

Nella drammaturgia del Sé di primaria importanza sono le strategie di separazione territoriale per la gestione dell'individualità: una interna alla rappresentazione – la divisione tra attori e pubblico – ed una esterna. Si manifesta dunque il rapporto biunivoco tra scena e retroscena, una dialettica della strutturazione del Self nel palcoscenico della vita quotidiana. È nella ribalta (*frontstage*) che si svolge la rappresentazione e gli individui forniscono un'informazione di sé, mostrando la propria attività in un territorio che segue certe norme, morali o strumentali, in maniera formale. Tuttavia, è nel retroscena (*backstage*) che gli attori sociali possono rilassarsi e “allentare” la tensione data dalla necessità di presentarsi nel migliore dei modi, inaccessibile ai membri del pubblico. Infatti, il retroscena può essere considerato il luogo in cui l'impressione imposta dalla rappresentazione viene “scientemente e sistematicamente negata”, ed in cui “si costruisce la capacità di una rappresentazione a esprimere qualcosa che vada oltre se stessa” [Goffman, 1969 (2005); pag. 133].

Nella scena l'interpretazione individuale funziona in modo generale e prefissato, allo scopo di definire la situazione per lo spettatore che assiste: il controllo della ribalta è una misura della segregazione del pubblico. In essa sono compresi gli arredi e gli spazi – l'allestimento scenico – e tutti gli strumenti espressivi [Goffman, 1959] che sono utili a definire il personaggio e il ruolo recitato (vestiti e aspetto fisico, etnia di appartenenza, simboli della carica e del rango ricoperto in società, postura, impostazione vocale ecc...). Di fatto, nella ribalta è presente tutto ciò che può rientrare nel campo di osservazione del pubblico, che è conforme al copione e che quindi è oggetto, da parte dell'attore sociale, del controllo delle impressioni: è in definitiva un tentativo di controllo della platea.

Nel retroscena, invece, lo spazio è un luogo chiuso e precluso agli spettatori della recita, e vi si gestiscono le tecniche del controllo delle impressioni. È in esso che il soggetto può abbandonare la maschera ed uscire dal personaggio, e può finalmente essere libero di far emergere la propria personalità più profonda. Goffman poggia la sua attenzione sul retroscena, proprio perché in

tal modo riesce ad evidenziare tutto il lavoro sotterraneo che l'attore sociale deve fare per trasmettere la migliore immagine del Self. A volte può accadere che quello che avviene nel retroscena affiori da dietro le quinte, a causa di una serie di errori inaspettati e fatali, e allora si verifica una sorta di rovesciamento delle cose, per cui saranno gli spettatori dalla platea a decidere la situazione. Ma è nel retroscena che si rende chiara la verità. Non è una casualità se Amleto, ad esempio, nel momento in cui assume su di sé il ruolo del folle si astrae dal suo *frame* sociale, dalla scacchiera della corte di Danimarca. La finzione gli permette di muoversi attraverso i ruoli della corte, gli atteggiamenti convenzionali del potere e gli atteggiamenti socialmente stabiliti. Adottando la parte del pazzo, si colloca fuori scena, per scoprire ciò che è nascosto.

Goffman si è rivelato particolarmente acuto nel realizzare la significatività della gestione dello spazio e le sue implicazioni, tracciando una linea di pensiero che collega in maniera consequenziale spazio/potere e conoscenza che verrà percorsa da diversi pensatori, tra cui Foucault [Manning, 1991]. Nel passaggio tra i momenti della scena e del retroscena è possibile cogliere il momento esatto in cui l'attore sociale diventa un personaggio e inizia la propria *performance*. Sono, infatti, i momenti di rottura, quelli in cui la rappresentazione è mal recitata o in cui viene infranto il rituale della deferenza verso i compresenti, che evidenziano ciò che nell'ordinaria interazione viene assunto per scontato. L'importanza dello studio su soggetti "diversi" quali sono i malati mentali sta nell'aver mostrato proprio come essi vivano sul palcoscenico della vita quotidiana privi di un retroscena. E lo stesso accade nei soggetti reclusi nelle istituzioni totali - in qualità di contesti sociali estremi - in cui Goffman è andato a cercare una verifica fatta per differenza delle situazioni definibili straordinarie, in cui non può essere applicato il modello drammaturgico. In *Asylums*, infatti, il sociologo ha condotto una comparazione in negativo tra ciò che avviene nell'ambito di un'interazione normale e quello che si verifica in un'interazione all'interno di strutture formali. È possibile ravvisare anche nelle cornici totalizzanti alcuni aspetti che richiamano la drammaturgia del Sé, tuttavia la situazione è completamente

differente da quello che può avvenire nel palcoscenico della vita quotidiana, in quanto le caratteristiche dell'istituzione (la separazione netta tra staff e reclusi, la soglia, i meccanismi di custodia, la manipolazione delle esigenze ecc...) negano al Self la possibilità di presentarsi in maniera spontanea e libera e snaturano i significati dei rapporti di interazione. Il Sé dell'internato è vittima di aggressioni tali da impedirgli l'elemento di completezza: il Self appare mutilato nel suo essere materiale e ferito nel suo attributo di socialità. Le regole - morali e non - previste nei *frames* rigidamente burocratizzati impediscono ai soggetti sia di definirla in maniera attiva, sia di prendere le distanze dalla situazione, mirando a fornire agli individui un tipo di identità organizzata da assimilare come propria: il meccanismo che vige tende a scoprire un crimine che si adatti alla punizione, e vicendevolmente ricostruire la natura dell'internato per adattarla al crimine [Goffman, 1961 a].

Anche nelle istituzioni totali, però, si attuano *routines* di natura cerimoniale (che Garfinkel definirebbe *di degradazione*⁸¹), in quanto chi è oggetto della cerimonia vede mutare il proprio valore e significato sociale, "squalificato" di fatto rispetto al livello di comportamento socialmente accettato. Questo è quanto avviene in particolare nelle istituzioni totali, e più in generale in circostanze di attribuzione di stigma o di avvio di una carriera deviante, casi in cui si attribuisce un assoluto valore negativo ad un soggetto a seguito di un suo gesto, confondendo l'elemento negativo con l'intera persona.

Quello che accade all'interno di un *frame* totalizzante, invece, è la messa in pratica di un processo tacito, sotterraneo, attraverso cui gli attori riescono a ricostruire e riorganizzare una forma di interazione che in certo qual modo sia ordinaria. È questo il senso degli stratagemmi e degli accorgimenti esperiti dai

⁸¹ Garfinkel si riferisce alle *cerimonie di degradazione* quali particolari tipi di interazione sociale, il cui effetto è la distruzione del prestigio di un soggetto, che diviene così bersaglio di indignazione morale da parte della collettività. *Cerimonie* di tal genere comportano come conseguenza alcuni fattori: 1) che gesto e attore siano collocati al di fuori di una situazione giudicata "ordinaria"; 2) e che si oppongano ai valori collettivi; 3) che il soggetto che denuncia occupi una posizione che gli permetta di esprimersi a nome dell'intera comunità; 4) e che possa giustificare la sua denuncia con la coerenza ad alti valori morali; 5) che ci sia un pubblico; 6) che la denuncia sia relativa al soggetto nella sua interezza, e non sia circoscritto alla contingenza di un gesto o di un singolo aspetto; 7) che l'individuo oggetto dell'attacco sia così posto al di fuori dell'ordine inteso collettivamente come legittimo.

reclusi, che a partire dalla presa di distanza dalla situazione elaborano modalità di azione per ricostituire un Self reso incompleto, e che passano anche dalla violazione dei rituali e delle regole. L'unico modo che il Sé ha per ricomporsi è per negazione, per sottrazione dalla situazione e dal contesto, al pari del significato della presa di distanza dal ruolo. In ultima analisi, infatti, è possibile distanziarsi dall'immagine del Self proiettata in un unico ruolo soltanto grazie al fatto che si hanno a disposizione altri parti da recitare, le cui rappresentazioni esprimono messaggi incongruenti rispetto alle aspettative comunitarie. L'identità non si forma dunque dal contrasto tra attore e società, ma dall'attrito tra ruoli differenti, tra varie sfere sociali: è in merito all'esistenza di *frames* metacomunicativi che circondano le attività che è possibile inferire un senso della soggettività degli individui coinvolti in una data situazione [Giglioli, 1969].

3.3 L'empatia nell'intersoggettività

La realtà sociale che si esplica all'interno di un contesto totalizzante è, dunque, un microcosmo che riproduce non soltanto le pratiche intersoggettive ma anche i meccanismi di potere che si svolgono al di là della soglia di liminalità, nel palcoscenico della vita quotidiana, in cui non possono essere applicati gli stessi criteri della messa in scena drammaturgica. Tra gli attributi fondamentali delle strutture totalizzanti, infatti, si ritrova la cesura dicotomica tra internati e coloro che entrano/escono da fuori, dilatata in uno spazio e in un tempo che si estraniavano dalle dimensioni quotidiane, e che rende più complesso il gioco di scambio tra *équipes* di attori. Le istituzioni totali non riescono a configurarsi come spazio di comunità, ma si esprimono attraverso forme di divisione e segregazione: non vi è dedicato alcun luogo capace di farsi carico delle esigenze del Self dei soggetti, né tantomeno di favorire processi di interazione. Per questo motivo nelle realtà carceraria gli spazi dell'incontro difficilmente sono adeguati, ma spesso ripropongono le medesime dinamiche

di separazione, come un muro all'infinito che separa dall'esterno e che non facilita le pratiche comunicative (es. la ristrettezza dei luoghi fisici, le stanze chiuse, il muro di vetro dei colloqui ecc...). La costruzione degli spazi della pena è spesso un'operazione in cui gli individui devono adattarsi ai bisogni dell'istituzione, mentre viceversa non tiene in considerazione le esigenze del recluso in quanto soggetto: in sostanza, assume la forma di una scarica sociale in cui si riversa l'area della marginalità che viene neutralizzata con il semplice contenimento [Paone, 2007].

In tali *frames*, infatti, la socializzazione viene a rivestire un ruolo significativo. Gli altri rilevanti sono in generale, per Goffman, tutti coloro con cui un soggetto si trova a spartire una situazione, ovvero coloro che si trovano in con-presenza. Si rende così necessario distinguere tra la struttura sociale – che richiama il sistema di ruoli e lo status occupato nella dimensione comunitaria, e che è principalmente la fonte del Self – e gli uditori circostanziali – cui si riferisce l'interazione situata, partecipata attivamente dal soggetto - alla cui presenza si è continuamente esposti. Si verifica in tal modo un moltiplicarsi delle occasioni di riconoscimento del Sé, talvolta provvisorie e contingenti, mutevoli tra riconoscimenti e attribuzioni sociali, per cui il nodo critico primario non sta più nella definizione di quello che veramente un soggetto è, ma nelle modalità con cui questi sceglie di gestire il rapporto con gli altri attori sociali. Ognuno quindi appare responsabile non solo del riconoscimento del proprio Self, ma anche del riconoscimento degli altri e del loro Self [Sparti, 1996].

Considerando la socializzazione come il processo attraverso cui diviene possibile la codifica e decodifica dei comportamenti in termini simbolici, è il meccanismo che porta alla costruzione sociale nell'incontro con l'altro ad essere di primaria rilevanza. Processo strettamente collegato all'esperienza individuale come alla cultura cui si appartiene, contribuisce alla sua costruzione e trasmissione sociale: è la cultura a prescrivere quale tipo di entità dobbiamo credere di essere, per poter avere qualcosa da mostrare [Goffman, 1974].

Veicolando il significato dei ruoli che si trasmettono nell'interazione tra soggetti appartenenti a cornici di senso differenti, nelle situazioni di reclusione si evidenzia ancora di più l'importanza della socializzazione.

I reclusi si trovano infatti a dover interagire sia con il personale di riferimento - rappresentante dell'autorità - sia con gli attori sociali che "entrano" nell'istituzione portandovi la propria normalità: parenti, educatori, personale sanitario, avvocati ecc... Queste ultime due categorie rivestono nella definizione della situazione il significato particolare di "Altro da Sé", e di "Altro generalizzato". Portatori di istanze di quotidianità, rendono più evidente il *label*, lo stigma di chi si trova in una condizione di reclusione. Al pari, però, gli internati si trovano ad interagire non solo con gli esterni, ma anche con i propri simili, con cui non si spartiscono soltanto gli spazi ma si condividono anche i tempi dell'istituzione, e con cui la relazione è imperniata su particolari codici di comportamento. Nella "morsa dell'istituzione", perciò, si ricrea un palcoscenico di presentazione del Sé basato sull'interazione sociale, e che è espressione delle pratiche di vita quotidiana e dei loro codici.

Ma anche il rapporto primario tra gli internati ed il personale è falsato dal fatto che lo staff fa parte del mondo esterno, con cui comunica liberamente e senza vincoli. La frattura che si origina dalla negazione della libertà comunicativa verso i reclusi, e dall'appartenenza delle due parti a due mondi distinti, si articola in base a due fattori. Da un lato il livello di chiusura verso l'esterno che subiscono gli internati, dall'altro il modo in cui lo staff esercita l'autorità, e in cui questa modalità è interpretata dai reclusi. Di fatto, inoltre, è una questione di potere anche su di se stessi, non soltanto nei confronti degli altri. Come analizzato nei precedenti capitoli, una continua violazione dell'identità, un'intrusione nella sfera - anche materiale - più privata, ha la conseguenza di defraudare i soggetti del dominio che hanno sul mondo e da ciò che lo costituisce, e quindi una perdita di potere nella definizione della situazione.

“La vita quotidiana è costituita da una miriade parcellizzata di incontri in cui le persone si comportano come attori, si presentano, senza presupporre quasi nulla di normativamente stabilito che vada al di là della cornice dell’incontro; successivamente arrivano per tentativi, mediante lo scambio tacito di proposte di definizione del loro ristretto contesto, a mettersi d’accordo su un copione da recitare insieme e il senso di realtà, di appartenenza, di collocazione nel mondo che esperiscono i soggetti non è dato da eventuali loro qualità ontologiche o dalla configurazione strutturale o normativa della situazione, ma da questi labili accordi: la *definizione della situazione*, una volta raggiunto un accordo, produce anche i *selves* dei partecipanti.”⁸²

In un *frame* di intersoggettività tra gli attori sociali entrano così in gioco due concetti fondamentali nel pensiero goffmaniano: l’ordine dell’interazione (parallelo, indipendente o collegato in maniera strutturale alle regolamentazioni dell’istituzione), e gli adattamenti secondari (che permettono ai reclusi la salvaguardia dell’indipendenza del proprio Self), collegati alle modalità di adattamento alla situazione che si definisce.

Nel mondo quotidiano si è in grado di porre una distanza tra il ruolo recitato ed il pubblico di fronte, dando importanza alle rappresentazioni fornite agli altri: talvolta però si verifica il caso in cui un attore può rimanere talmente suggestionato dalla propria rappresentazione, da convincersi che l’impressione della realtà che sta suscitando sia l’unica possibile, e quindi diventando contemporaneamente sia attore che pubblico di se stesso. Ciò può accadere nel caso il soggetto introietti in sé l’ordine sociale e gli standard di condotta trasmessi collettivamente, in maniera tale che la sua coscienza gli imponga di agire solo in tal modo. In tale caso, l’attore avrà dovuto nascondere a quella parte di sé che costituisce il suo pubblico tutti gli aspetti negativi della rappresentazione che si è trovato costretto ad imparare: si forma, nell’individuo, un certo grado di “distanziamento da sé” per mezzo di cui

⁸² R. Trifiletti, *L’identità controversa. L’itinerario di Erving Goffman nella sociologia contemporanea*, CEDAM, Padova, 1991, pag 25.

l'attore si percepisce estraniato dal proprio Self. La *role distance*, tuttavia, non implica in alcun modo l'auto-creazione di un mondo psicologico, incontaminato dall'influenza sociale: anche la distanza dal ruolo implica un'ulteriore identità socialmente costruita, e i mezzi stessi che rendono possibile un margine di separazione tra il Self imposto ed un Sé ulteriore sono comunque estratti da quel bagaglio sociale che la situazione contingente rende disponibile. Anche la presunta leggerezza con cui apparentemente è possibile la gestione dei ruoli non esula dunque dalla constatazione delle varie appartenenze sociali [Sparti, 1996]: il Self è sempre il prodotto di una scena che viene rappresentata, non la sua causa [Goffman, 1959].

Ma un soggetto, nel proprio retroscena privato, può continuare a rispettare certe regole sociali pur non credendovi, in quanto immagina la presenza di un pubblico invisibile capace di sanzionare le devianze [Goffman, 1959]. L'importanza della distanza dal ruolo sta nella problematizzazione del processo di interazione, vissuto nello *stage* del quotidiano a livello prevalentemente normativo, quasi integrazionista.

Talvolta, riuscire a staccarsi dalle cose che creano sofferenza significa, in un certo senso, staccarsi dalla situazione data, pur continuando a restare nel medesimo luogo: come suggerisce Mead, è auspicabile raggiungere uno stato di "dissociazione anestetica", osservando quello che accade ponendosi all'esterno, con distacco [Mead, 1934]. È lo stesso significato dell'*ekstasis* di Berger, la realizzazione del distacco rispetto al proprio mondo: nel momento in cui il ruolo è recitato dall'attore sociale senza un'adesione sentita nell'intimo del Self, il soggetto si pone in una condizione estatica rispetto alla sua realtà data per scontata. Colui che non si lascia coinvolgere è chi mette in pratica la "distanza dal ruolo" intesa da Goffman: ciò che è mantenuto è l'identità sociale, ma la dissociazione dalla parte e dal personaggio interpretato avviene nell'interiorità. Ma anche nell'assenza del tormento dato dalle costrizioni alla recita di identità percepite come estranee, può apparire un grande vuoto, una mancanza della pienezza del Self, di cui si ricercano brandelli da unire per ritrovare quell'immagine unitaria del sé capace di fornire senso alla propria

esistenza [Perrotta, 1988]. Questo è ciò che avviene nei soggetti reclusi nelle istituzioni totalizzanti: la sottomissione passiva alle imposizioni altrui non può mai essere una risposta, ma è necessario scegliere da soli “chi” essere, nella consapevolezza di un movimento continuo.

A partire da riflessioni del genere si comprende il senso per cui lo studio dei meccanismi di controllo e repressione va di pari passo con il riconoscimento della lotta per il mantenimento dell'identità, per il ripristino di quel sostegno che le interazioni sociali su cui era fondato il mondo del deviante potevano offrirgli.

Proprio nelle istituzioni che riducono all'essenziale la struttura dell'esistenza umana è possibile notare con più chiarezza ciò che le persone fanno per sopravvivere, le tecniche ed i rituali che utilizzano per preservare le risorse del Sé da quella che il sociologo definisce la "morsa dell'istituzione". In questa cornice è possibile evidenziare collegamenti tra termini e concetti tipici del pensiero del sociologo canadese. Ad esempio, i “luoghi liberi” dell'istituzione totale, ovvero gli spazi in cui gli internati riescono ad esprimere in maniera più libera parti del proprio Self, si contrappongono agli spazi di sorveglianza: tali situazioni corrispondono in maniera esplicita al “retroscena” e alla “ribalta” del modello drammaturgico. Al di là del fatto che la strutturazione del contesto richiede necessariamente adattamenti e dinamiche differenti, le attribuzioni dell'interazione nei due ambiti si svolgono in maniera simile [Trifiletti, 1991]. È in essi che è possibile, per i reclusi, mettere in atto delle vere e proprie rappresentazioni teatrali, in cui non solo giocare, ma soprattutto riflettere e mettere in discussione, i ruoli sociali e i loro significati: un differente *frame* di realtà in cui l'ordine dell'interazione si modifica e assume valori nuovi.

La questione drammaturgica del rapporto tra staff e internati riprende nuovamente la metafora della maschera indossata dagli attori. In *Asylums*, la maschera è la finzione nell'immagine di sé che i componenti dello staff proiettano sui reclusi dell'istituzione. E nell'interazione, si costituisce ogni volta una maschera che contribuisce alla formazione progressiva della

fisionomia del Self. Ognuno, nell'esperire la vita quotidiana, ne indossa sempre una, coscientemente o meno, impersonando un personaggio che rispecchia il concetto che ogni individuo si è fatto di se stesso, ed interpretando continuamente un ruolo. In tal senso la maschera esprime di volta in volta la veridicità del Sé, in quanto alla fine la concezione del ruolo sociale che si agisce diventa parte integrante della personalità degli individui [Park, 1926; 1950]. Shakespeare, nella cui epoca il *topos* del *theatrum mundi* era senso comune, ha incentrato la sua intera opera sull'analogia tra mondo e palcoscenico della vita umana. Ha creato i suoi drammi partendo dalla minuziosa osservazione dello svolgimento della realtà, e ne ha dato piena interpretazione attraverso i suoi personaggi. Ed Amleto, difatti, considera il mondo un teatro, tutto è teatro nella sua visione delle cose e nelle sue azioni.

La maschera esprime autenticità, per la precisione esprime la sacralità del Self privato da parte degli internati sottoposti alle pratiche di privazione e profanazione da parte dello staff; presenta una concezione dei vertici toccati dalla condizione umana, in particolare nella forza di carattere dimostrata dai devianti nella lotta contro il personale di riferimento per la salvezza della propria personalità [Straniero, 2004]. La maschera di scena, nella cultura romana antica, veniva infatti indicata con il termine "persona", derivante da *per-sonas*, lo strumento veicolo del suono. Goffman, con le sue riflessioni, dà vita all'assonanza concettuale: la persona dell'individuo è il mezzo che lo mette in relazione con gli altri, è la struttura fondamentale del suo essere una figura in continua interazione. In tal accezione di significato, ogni individuo che interagisce con gli altri indossa molteplici maschere, agisce personaggi e ruoli attraverso cui esiste in un ordine che è sociale per sua natura.

Se nel palcoscenico della vita quotidiana il Self possiede maggiori possibilità di muoversi spontaneamente e di scegliere quale ruolo agire, nelle istituzioni totalizzanti il Sé – compresso e obbligato a limitarsi – ricerca attivamente delle linee di resistenza, che si traducono nella non-accettazione/accettazione imposta della definizione della situazione. Le

pratiche di vita sono influenzate non solo dall'imposizione di codici di condotta, ma anche dalla presenza costante del *label*, che rende estremamente difficoltoso per l'attore sociale prendere le distanze dal proprio ruolo. La società tende ad imporre una "normalizzazione" attraverso pratiche di privazione, isolamento, coercizione che finiscono per de-strutturare il Sé riempiendolo di un contenuto filtrato dalle regole sociali. Ma il Self non è in grado di formarsi nuovamente, in quanto il soggetto è portato a perdere completamente la propria identità ed il proprio rapporto con il mondo esterno, trasformandosi da soggetto in oggetto da curare o rieducare. Privazione principale, è il venir meno del ruolo sociale rivestito dall'individuo. Come analizza Goffman, nello svolgersi della vita quotidiana gli individui si trovano a svolgere funzioni e ruoli, mettendo spesso in pratica azioni secondo schemi razionali di comportamento in cui è sempre presente una autorità. Fondamentale è il rituale della protezione del Sé rispetto all'esterno (rispetto della persona, dei suoi rapporti, del suo mondo). L'interazione diventa ritualizzata nel suo profondo, al di là della metafora drammaturgica: nelle dinamiche intersoggettive si passa dall'analogia teatrale a quella cerimoniale, ai rituali dell'interazione attraverso cui è possibile controllare e rendere visibili le implicazioni simboliche dei comportamenti di fronte agli altri individui [Goffman, 1967; 1971]. Due tratti essenziali emergono così nell'interazione: la tematica della corporeità e la questione del coinvolgimento situazionale degli individui in condizioni di con-presenza. La *performance* recitata nel palcoscenico della vita quotidiana assume le vesti dell'incontro, un impegno nella situazione a rendersi accessibili agli altri, anche attraverso il controllo dell'emotività e della spontaneità dei sentimenti.

È in questo senso che nelle istituzioni totali si enfatizza l'enfasi del modello drammaturgico, in quanto l'internato si trova ad esperire molteplici trasformazioni della propria immagine sul palcoscenico di un *frame* rigidamente strutturato e formalizzato. A maggior ragione, tanto più grande è il rifiuto da parte dell'internato dell'immagine di sé che l'istituzione gli attribuisce e/o gli impone, tanto più significativa è la sua lotta per la

rivendicazione della propria profonda identità, che si traduce nella possibilità di mettere in pratica accorgimenti narrativi che abbiano il fine di preservarla.

CAPITOLO IV

La pratica teatrale come tecnologia di ricostruzione del Sé

4.1 Le tecnologie del Sé

L'analisi del significato della pratica teatrale emerge in maniera peculiare all'interno di tali riflessioni. Trattando da sempre di temi universali, quali quelli che fanno perno sulla diversità, la rappresentazione scenica riesce a dar vita concreta ad un segnale non palesemente espresso di possibilità per un futuro: il teatro si ritrova in definitiva nella vita stessa, essendo nient'altro che espressione della condizione umana come pura risorsa.

E anche il carcere manifesta una forma propria di teatralità, che si esprime non soltanto nel copione recitato dai vari personaggi che vi interagiscono, ma anche nella sua forma spaziale, fisica. Le mura del carcere sono il limite, il sipario che si apre e si chiude ermeticamente sulla scena, la barriera che separa fermamente i due orini di realtà – il dentro e il fuori – e le modalità di espressione del Self. Ma l'istituto di pena è lo spazio dei gesti ripetuti, della regolarità delle azioni quotidiane, della recita intesa in senso goffmaniano di quel medesimo dramma che è portato in scena ogni giorno. Le repliche infinite della rappresentazione, i cui personaggi sono sempre gli stessi, i ruoli interpretati i medesimi definiscono una specifica drammaturgia nelle condizioni totalizzanti. Rappresentato in maniera allegorica, il carcere è anche strutturato come un teatro, in cui un simbolico asse morale separa la via della perfezione e la punizione colpevole, i ruoli di rettitudine da quelli da rieducare [Dubini, 1986]. Spazio di espiazione ed al contempo di rappresentazione della pena, è organizzato secondo una gerarchia dello sguardo in cui i detenuti sono coloro che si trovano sulla scena, mentre il personale cui è assicurata la superiorità dello sguardo orchestra il dramma, come il regista della situazione,

di fronte allo sguardo del pubblico esterno che assiste allo spettacolo. Teatro separato, chiuso al pubblico, è la cella, il luogo solitario della pena, in cui l'attore sociale si specchia nella propria individualità più profonda.

Ma la metafora teatrale all'interno di un'istituzione totale può farsi strumento reale di protezione dell'identità, e di ricostruzione delle sue potenzialità comunicative, riflessive e intersoggettive. I soggetti reclusi, infatti, sono caratterizzati da un forte stigma, un'etichetta simbolica relativa ad una precisa definizione della situazione. La possibilità di orientamento verso definizioni differenti – come ipotizzata dalle teorie di William James e in quelle interazioniste – rende possibile, e quindi plausibile, una cornice di realtà diversa, in cui il *label* non è più il fulcro del riconoscimento dell'individuo. Nel palcoscenico della vita quotidiana tale operazione risulta ardua, ma l'*escamotage* che permette la presa di distanza dall'immagine negativa del Self è il rivolgimento verso altri gruppi di riferimento, interagiti in un *frame* immaginario, “altro”, in grado di accettare il Sé dell'internato in maniera piena [Perrotta, 2005].

Il contributo di Foucault sta nell'aver preposto una distinzione tra le tecniche di oggettivazione, ovvero le tecniche di Potere esplicate per mezzo del controllo, e le tecniche di soggettivazione, relative al Self. Nel secondo caso, il campo di applicazione è differente, nonché nuovo: concerne le forme e le modalità attraverso cui un individuo si relaziona con se stesso, costituendosi e quindi riconoscendosi come soggetto. L'assunto di partenza è la considerazione di quello che si trova all'interno del soggetto. La follia, il crimine, la malattia sono stati sempre collocati all'esterno rispetto all'uomo comune. Prendendo per esempio primario l'ambito della sessualità, il filosofo dimostra come essa sia una forma di esperienzialità facente sì che la relazione tra il soggetto ed il proprio Self si costituisca: l'attore agisce una verità rispetto a se stesso [Foucault, 1984 a] che va oltre la considerazione della sua identificazione quotidiana. Punto nevralgico è l'intreccio tra soggettività e verità, che deve emergere anche negli altri *frames*, al pari di un “esame della coscienza”. Nello

svolgersi della modernità il soggetto, al pari di Amleto, acquisisce il proprio Sé grazie ad un discorso di verità - la verità che è nascosta nel e al soggetto stesso, e che domanda di essere disvelata - di cui non solo è capace, ma che è obbligato a compiere verso se stesso.

Foucault, da un punto di vista storico, studia le tecnologie del Sé attraverso il modo in cui un individuo interagisce con gli altri ed agisce su se stesso, auto-costituendosi quale un soggetto padrone di sé. La concezione del Self di cui si appropria il francese non è né sostanzializzata né entificata - come viene principalmente inteso dagli interazionisti - piuttosto si mostra quale strumento euristico. Infatti, attraverso le lunghe riflessioni che per circa venticinque anni lo hanno visto concentrarsi sui temi della follia, della devianza, della criminalità e della sessualità, Foucault è giunto ad indagare il modo in cui storicamente e biograficamente l'uomo può trasformare se stesso in soggetto. Assieme agli strumenti attraverso cui si comunicano il Potere e la dominanza, oltre le pratiche di divisione tra i soggetti, che come effetto modificano l'uomo in oggettività pura, vengono a posizionarsi quelle che il francese definisce *Technologies of the Self*⁸³.

“Pratiche attraverso le quali gli individui, da soli o con l’aiuto di altri, agiscono sul proprio corpo, sulla propria anima, sui propri pensieri, sul proprio comportamento e sul proprio modo di essere, allo scopo di trasformare se stessi e di raggiungere un determinato stato di perfezione o di felicità, o di diventare saggi o immortali e così via.”⁸⁴

“Permettono agli individui di eseguire, coi propri mezzi o con l’aiuto degli altri, un certo numero di operazioni sul proprio corpo e sulla propria anima – dai pensieri, al comportamento, al modo di essere – e di realizzare in tal modo una trasformazione di se stessi allo scopo di

⁸³ Il tema delle tecnologie del Sé è trattato in un volume pubblicato postumo: una raccolta il più possibile fedele dei seminari tenuti da Foucault nei primi anni Ottanta, e della conferenza pubblica in merito a *La tecnologia politica degli individui*, quali risultati da un lato provvisori ma il più possibile completi sul suo ultimo percorso di riflessione.

⁸⁴ M. Foucault, *Introduzione*, in *Le Tecnologie del Sé*, Bollati Boringhieri, Torino 1992 (2005), pag. X.

raggiungere uno stato caratterizzato da felicità, purezza, saggezza, perfezione o immortalità.”⁸⁵

Punto di partenza della visione attuale del Sé, proprio la filosofia greco-romana dei primi due secoli dopo Cristo, nonché la spiritualità cristiana del IV e V secolo: il richiamo è all’intera tradizione etica occidentale, secondo un percorso di continuità concettuale che pone come centrale l’idea di “cura di sé”. Per i greci, ad esempio, la cura di sé rivestiva uno dei principi fondamentali della condotta personale e sociale, che si poneva nel senso di “arte del vivere” e che appariva profondamente connessa alla conoscenza di se stessi. E, allo stesso modo, anche nei testi romani la concezione di cura di sé si lega sempre al precetto del “conosci te stesso” di matrice delfica⁸⁶. Al pari, per trovare in sé tutta la purezza e la potenza che Dio ha impresso nell’animo umano, e che è stata offuscata dalla corporalità e dalla mondanità, si deve guardare nella propria interiorità, prendersi cura del proprio essere profondo con attenzione e riguardo. Ma se nella cultura greco-romana la conoscenza di se stessi derivava dal prendersi cura di sé - occuparsi dell’anima, attività principale correlata alla mèta dell’azione - nella modernità il rapporto si è invertito, facendo sì che la conoscenza del Self sia elemento fondante della cura di sé [Foucault, 1988].

La cura di sé ha profondamente a che fare con l’*ethos* dell’uomo quale essere pensante, che in ciò è fortemente influenzato dalla società. Ma Foucault pone una distinzione tra i rapporti sociali e la società stessa, intesa come struttura. Non esistono, difatti, necessità universali esplicate nella società: dato che la maggior parte delle istituzioni usufruisce di una natura arbitraria, è ancora possibile godere della possibilità della libertà, e conseguentemente di cambiamenti coscienti da parte degli individui. La risposta, a detta del filosofo, è già contenuta nelle analisi di *Surveiller et punir*. Se tutti gli individui sono

⁸⁵ M. Foucault, *Le Tecnologie del Sé*, Bollati Boringhieri, Torino 1992 (2005), pag. 13.

⁸⁶ Il precetto era considerato una regola da seguire prima di consultare l’oracolo di Delfi: assumeva il significato di possedere la consapevolezza necessaria di quello che si andava a chiedere - occuparsi di sé -, e la certezza di non pensare di essere una divinità, ma solo un essere umano.

esseri pensanti ed agenti, in quanto il modo di agire o reagire dei soggetti dipende sempre da una modalità di pensiero legata ad una tradizione, il mutamento delle cose si rende possibile. Lo stesso atteggiamento della comunità di fronte a episodi delittuosi o criminali si è trasformato, e lo ha fatto in un lasso di tempo considerevolmente breve. Così è avvenuto il passaggio dalla spettacolarizzazione della pena alla punizione disciplinata, orientata dalle istituzioni. Il punto è che attraverso le pratiche si forma una certa idea delle cose, che tende di per sé a cristallizzarsi e rendersi universale, autoevidente e, soprattutto, socialmente normativa. E normativi appaiono i divieti, gli obblighi: è anche mediante il loro farsi che si creano i meccanismi della cultura e, in particolari, gli uomini sviluppano una modalità di conoscenza di sé.

Foucault pone come punto di partenza dell'analisi la verità, la pratica che permette di decifrare ciò che si è e che è tipica della sessualità: appare necessario non accettare le forme di conoscenza così nel modo in cui si presentano, ma analizzare le scienze – e le forme di pensiero comuni – alla stregua di “giochi di verità” correlati alle tecniche di cui fanno uso gli individui per comprendersi [Foucault, 1988].

Per questo motivo il filosofo postula quattro tipologie definite di “tecnologie”:

1. le tecnologie produttive, che tendono alla trasformazione, realizzazione e manipolazione degli oggetti;
2. le tecnologie connesse al sistema dei segni, necessario nell'utilizzo di simboli e significati;
3. le tecnologie del Potere, atte al regolare l'esperire e l'agire degli individui assoggettandoli ad una forma di dominio esterno che finisce per oggettivarli;
4. le tecnologie del Sé, che mirano alla trasformazione della soggettività operando sul proprio essere o sul proprio corpo.

Queste quattro modalità di azione non si presentano disgiunte tra loro, ma sono collegate da rapporti di interdipendenza e interazione. Ognuna associata ad una qualche forma di dominazione, implicano determinati e

specifici metodi di educazione e modificazione dell'individuo. Non sono semplicemente, quindi, derivati dall'acquisizione di talune capacità, ma concernono in maniera diretta gli atteggiamenti, e le pratiche [Foucault, 1988]. Non a caso, il filosofo, nello spiegare il rapporto esistente tra le ultime due tipologie di tecnologie, utilizza l'espressione *governamentalità*: sono entrambe forme di azione sul Self di un individuo, per vie esterne o internamente, e che hanno a che vedere in maniera significativa con i modi in cui il singolo interagisce con gli altri.

La rottura violenta⁸⁷, la dissociazione immediata che deriva nell'attimo in cui si impone la verità su se stessi, squarciando il velo su quello che la realtà impone e cela, non è un processo soltanto verbale, ma principalmente simbolico, teatrale, rituale. Mediante l'esame di se stessi, si svela la propria coscienza.

L'approccio del filosofo francese può essere considerato opposto alle concezioni freudiane sul funzionamento della mente: se Freud ha operato sempre il tentativo di comprendere il modo in cui funziona la psiche, Foucault ha invece sostenuto che lo stesso metodo con cui si cerca di scoprirlo - fatto di rivelazioni e segreti - altro non è che una tecnologia del Sé, che ha ottenuto come effetto quello di plasmare e condizionare la psiche umana dall'esterno. Le considerazioni sono più in linea con quelle prospettive che si allontanano dalla psicanalisi, e che collegano lo svilupparsi delle caratterizzazioni personali ad un particolare ambiente sociale, culturale e materiali - e quindi alle pratiche - in cui si è inseriti.

⁸⁷ Foucault si riferisce primariamente ai modi in cui il primo cristianesimo ha concepito l'illuminazione, ovvero lo svelamento e la conoscenza di sé: tra le pratiche atte a decifrare la verità rammenta la *exomologhesis*, cioè il "riconoscimento di fatto", quel rito mediante il quale era possibile riconoscere se stessi come peccatori e quindi penitenti, e l'esperienza stessa della penitenza. È uno status che si protrae per un lungo periodo di tempo, e per accedervi era necessario raccontare – e quindi prendere coscienza – delle proprie colpe. Per Foucault non è soltanto un atto verbale (la richiesta fatta al vescovo della condizione di penitente), ma è prima di ogni altra cosa un riconoscimento teatrale e simbolico del proprio ruolo di penitente. È la drammatizzazione manifesta e pubblica del proprio essere peccatore.

“La costruzione della cultura è, oltre che un processo creativo, un processo costrittivo, nel senso che i vocabolari che utilizziamo e le istituzioni attraverso le quali agiamo forniscono dei modelli che segnano i limiti e preordinano la direzione degli sforzi creativi futuri. Lo sviluppo culturale implica dunque la costrizione culturale.”⁸⁸

Secondo la teoria freudiana⁸⁹, è l’esperienza vissuta a costruire il senso dell’identità, a plasmarla: così, il senso del proprio Sé è influenzato da ciò che è stato nel passato. E la psicanalisi - parificata dal pensiero foucaultiano ad un’“arte della memoria” - diventa il modo attraverso cui l’inconscio si manifesta, mostrando tutti i conflitti non risolti della soggettività. La riconquista dell’identità passa attraverso la memoria dell’esperienza trascorsa. L’Io si rafforza prendendo consapevolezza del *lien* tra passato e presente, riacquista il senso della propria identità e diviene capace di comprendere le proprie difficoltà.

Foucault, partendo dallo studio sulla storia della follia e sulla nascita delle istituzioni psichiatriche, affronta la questione di come l’autorità esterna modifica la struttura mentale, disciplinando in maniera rigorosa il comportamento umano. Ne deriva che la psiche stessa, e la soggettività, prendono forma secondo un tentativo di separazione netta tra quello che è regolamentato e ciò che è sancito come non lecito, sviluppandosi secondo un codice binario che contrappone le categorie del giusto e dello sbagliato, lecito e illecito ecc... Il trattamento disciplinare dei devianti, inoltre, conferma implicitamente la veridicità di tale impostazione, trasformandolo in un rituale atto alla conferma delle norme socialmente accettate e tramandate.

La psiche individuale, quindi, altro non è che

⁸⁸ M. Foucault, *Le Tecnologie del Sé*, op. cit., pag. 114.

⁸⁹ All’interno della psiche umana, l’Es rappresenta la parte più espressiva, libera, data dagli impulsi inconsci; mentre il Super Io svolge il ruolo della coscienza che impedisce ad essi di essere agiti e soddisfatti. L’Io può mantenersi integro e inalterato soltanto a costo di incanalare la conflittualità emergente tra Es e Super Io⁸⁹ in una “finzione armonizzante” che reprime alcuni istinti e desideri sublimandoli in processi creativi.

“un costruito astratto prodotto dall'autorità pubblica per soddisfare il bisogno della società moderna di concepire il sé in modo più disciplinato.”⁹⁰

E la concezione della natura umana, che ne consegue, a derivare in ultima istanza dalle strategie del controllo disciplinare.

“È negli aspetti formali delle nostre parole e dei nostri atti che definiamo noi stessi.”⁹¹

Sono le forme sociali a indirizzare comportamenti, ad influenzare modi di essere, a implementare valori e diffondere credenze. E qui si svela il ruolo delle tecnologie del Self, che mirano al loro dissolvimento. Non esiste una natura umana vera e propria, ma ci troviamo di fronte a costruzioni sociali e categorie, ovvero essa appare non in quanto realtà nascosta ma soltanto come “l'insieme delle forme da noi scelte per dare definizioni pubbliche di noi stessi” [Foucault, 1992 (2005), pag. 120].

Ne costituisce un esempio il caso della segregazione subita dai soggetti devianti, affrontata in maniera differente nel corso del tempo. A parere di Foucault, infatti, quello che è mutato non sono in generale le strutture di orientamento e disciplina della condotta umana, ma le spiegazioni e/o giustificazioni che vengono fornite: per questo motivo i principi coercitivi che imparano all'interno delle istituzioni totali travalicano il loro significato nella realtà quotidiana, nelle norme di disciplina sociale, espressione della volontà di potere. È il Potere, in ultima analisi, che plasma la conoscenza di se stessi. Quindi, la psiche si pone come uno specchio che riflette le immagini evocate dai soggetti per la descrizione di loro stessi. Per Foucault, il significato del Sé assume pari importanza alle tecnologie del Sé, ai metodi atti a comprenderlo, ed il cui fine ultimo è la cura di sé, non l'auto-conoscenza.

⁹⁰ M. Foucault, *Le tecnologie del Sé*, op. cit., pag. 118.

⁹¹ M. Foucault, *ivi*, pag. 120.

Nella cultura della cura del sé, molteplici sono i modi attraverso cui un soggetto è capace di agire sul Self. Le espressioni artistiche - la scrittura, la musica, la poesia, il teatro ecc... - coinvolgendo la parte emotiva e più irrazionale della personalità, possono giocare un ruolo privilegiato nel liberare la soggettività profonda dai vincoli esterni, e così modificarla.

La scrittura, ad esempio, può assumere un ruolo di primaria importanza. Annotare le proprie impressioni e riflessioni, scrivere agli altri o semplicemente per se stessi, senza mirare ad alcun scopo preciso, erano strumenti ritenuti fondamentali nell'attenzione alla cura del proprio Self, già in epoca antica. In particolare, il Sé si fa tema della scrittura, un oggetto/soggetto che si traduce nella possibilità di una nuova esperienza e percezione. Incrementando i momenti di descrizione dei vari stati d'animo, si intensificano le sfumature delle azioni, relazioni, interazioni, in poche parole della vita vissuta.

Allo stesso modo anche la lettura emerge come una pratica tecnologica che consente la conoscenza di sé. Il riferimento è al pensiero di San Tommaso: per Foucault è una tecnologia di per sé ontologica, in quanto è orientata allo svelamento di quello che il Self è già. Si differenzia così dalla tradizione etica occidentale, di natura maggiormente epistemologica, in quanto il proprio riconoscimento implica sempre la presenza di un altro soggetto, e quindi un'interazione: per il francese, il Sé si costituisce nella scoperta del suo essere attraverso una pratica dialogica [Foucault, 1988]. L'idea di fondo è la possibilità, per il soggetto, di definirsi sia verso se stesso che nei confronti degli altri, anche all'interno di un sistema sociale che si mostra ostile, distante e diffidente. La riflessione prende forma a seguito del fatto che

“è stato compiuto un immenso lavoro per far diventare l'uomo un soggetto (un sé individuale e un personaggio definito dell'ordine sociale), al fine di renderlo sempre più, e sempre più ineluttabilmente, soggetto ai piani del potere.”⁹²

⁹² M. Foucault, *Le technologie del Sé*, op. cit., pag. 97.

L'esempio citato da Foucault è quello di Rousseau, la cui confessione altro non è che una tecnologia del Sé, in quanto nasce come necessità di rispondere ad una accusa sociale, ad un giudizio esterno che si erge come totale e risolutivo. Porsi con distanza rispetto al corpo sociale è il primo passo per arrivare, attraverso una serie continua di analisi narrative del proprio vissuto, a costituirsi e quindi divenire sia soggetto che oggetto di conoscenza. Il Self emerge come unico, come qualcosa che può essere osservato e descritto anche dallo sguardo altrui. Dalle considerazioni di Rousseau si avvia il paradigma dello svelamento romantico, paradigma secondo cui il Self è capace da un lato di crearsi nella scrittura, dall'altro di farlo soltanto a seguito di un isolamento rispetto al contesto sociale – Alter – che è percepito come inospitale, lontano. Il vuoto che emerge è consistente, e l'immaginazione il mezzo per riempire la realtà, rifugio contro l'ostilità del mondo e dello sguardo esterno. Tuttavia, l'isolamento finisce per non garantire più benessere, felicità, ma solitudine e frustrazione. Ecco così che in negativo l'indifferenza, l'insoddisfazione profonda e, in definitiva, l'immaginazione che annulla tutte le vere strategie di costruzione del Sé.

Da tale interpretazione emerge come la definizione del Self non sia più determinata solo dal ruolo sociale: al contrario, è possibile mostrare la propria vera interiorità unicamente nel distanziamento da esso, mostrando la propria specificità e differenza, sebbene come afferma Goffman permanga residuale rispetto la tipizzazione imposta dal contesto sociale. Ed è proprio la differenza, che affiora da una pratica di svelamento del Self, dalla ricerca della sua verità più profonda, ad essere l'elemento più significativo per la definizione del proprio Sé. Come ha asserito Foucault, ciò che è di più rilevante nel processo di soggettivazione deriva proprio – e la tradizione occidentale sta a confermarlo – dalla relazione che intercorre tra soggetto e verità: soltanto in un luogo nascosto, espresso attraverso forma del Sé quali possono essere il teatro,

la scrittura, la poesia o altre espressioni artistiche, la soggettività può svelarsi e dichiarare la propria verità, e quindi il proprio essere autentica.

4.2 Il *setting* del laboratorio teatrale come tecnologia

Altro luogo ideale per riflettere sui processi di trasformazione della coscienza – e quindi perfetta tecnologia del Sé – appare essere il *setting* del laboratorio teatrale. All'interno vi si avviano processi corporei, linguistici, mentali e sensoriali che si fanno medium per le possibilità del sentire se stessi e dell'auto-realizzarsi attraverso un miglioramento della percezione del proprio Self. Il *setting* laboratoriale si caratterizza in quanto in esso si persegue un cambiamento, da intendersi sia come cura, una modificazione di uno stato patologico o di disequilibrio; sia come trasformazione della coscienza nonché delle pratiche sociali più comuni. Al suo interno è possibile il disintegrarsi delle forme prestabilite, la creazione di un nuovo ordine delle cose grazie all'utilizzo di codici non scontati, non precostituiti. All'interno dell'esperienza teatrale è possibile, quindi, la realizzazione di una nuova percezione del Sé, la costituzione di una nuova individualità indivisa e neutra, vergine rispetto le norme sociali esterne e i meccanismi di potere imposti. Il *setting* teatrale si pone, dunque, come luogo di trasformazione della propria consapevolezza del mondo e di sé, e come ambito di liberazione dagli autonomismi del corpo.

Esso si mostra come un *frame*, una cornice in cui quello cui viene dato risalto è il processo e non l'oggetto stesso del teatro. Più che il luogo in cui prende forma una rappresentazione, il *setting* rappresenta una vera e propria definizione della situazione, nel senso in cui era intesa da Goffman. Il suo essere costituito da una pratica metodica e da un codice tecnico [Cavallo, 1996] e simbolico fa sì che possa essere considerato una cornice sociale in cui prendono forma interazioni, emozioni, reazioni, ruoli e personaggi che seguono determinati schemi e strutture di pensiero e di azione.

Il *setting* teatrale può diventare quindi un'efficace via di trasformazione, esprimere la potenzialità dell'espandersi dell'interiorità fino a giungere al mondo esterno, ed essere così - utilizzando la terminologia di Foucault - proprio una tecnologia del Sé. Ed il pensiero stesso che si attua attraverso la pratica teatrale è foucaultianamente dialogico, comunicativo: è un pensiero narrativo, basato proprio su processi empatici. Il cambiamento che vi avviene può essere inteso sia come cura (una modificazione di uno stato patologico o di disequilibrio verso un assetto maggiormente adattivo); sia come trasformazione della coscienza. Entrambi i processi di cambiamento possono essere associati alle due metodologie di apprendimento batesoniane: il *deutero-apprendimento* e l'*Apprendimento 3* [Cavallo, 1996].

Il *deutero-apprendimento* (o Apprendimento 2) si riferisce a quel processo per cui si “impara ad imparare”, e che, postulando l'apprendimento di schemi cognitivi sulla base dell'esperienza ed il trasferimento dell'apprendimento, si definisce apprendimento di secondo livello. Emerge nelle faccende umane in molteplici modalità, ma Bateson fa principalmente riferimento a tre casistiche particolari [Bateson, 1972]:

1. nella descrizione degli individui, nel fare ricorso ad aggettivi relativi agli aspetti del carattere in relazione al tipo logico appropriato;
2. nella segmentazione dell'interazione umana, nell'esaminare ciò che avviene negli scambi tra attori, in base alla percezione dei contesti;
3. in psicoterapia, nel caso dei fenomeni di *transfert*.

Ma il livello di apprendimento che maggiormente appare inerente a tale ordine di considerazioni è l'*Apprendimento 3*: è una modalità che dà conto, in certo qual modo, a tutte le operazioni che gli individui pongono per modificare il loro essere nel mondo, il loro proprio Self.

“Le premesse di ciò che è comunemente chiamato ‘carattere’ – cioè le definizioni dell’‘io’ – risparmiano all’individuo la necessità di esaminare gli aspetti astratti, filosofici, estetici ed etici di molte sequenze della vita.

[...] Ma l'Apprendimento 3 renderà queste premesse non esaminate suscettibili di indagine e di cambiamento.”⁹³

Ciò ha a che fare con una profonda ridefinizione della soggettività. Per chi, secondo Bateson, è fortunato, la dissoluzione di quello che era stato appreso al precedente grado di apprendimento è in grado di riportare alla luce una sorta di semplicità, di purezza del comportamento. Per i più creativi, invece, la risoluzione dei “contrari” generati al secondo livello rivela un mondo in cui l'identità personale si fonde con i processi di relazione: sono coloro che, come scrisse William Blake, “vedono il Mondo in un granello di sabbia”. L'apprendere cose sull'identità può quindi condurre ad una forma di trasformazione del Sé, in particolare dei potenziali confini o del centro – se esiste – di esso [Bateson, 1972]. Nella misura in cui l'uomo consegue l'*Apprendimento 3* impara ad agire e a percepire in termini non più di singolarità, ma di totalità (il contesto di contesti), l'io singolo perde di rilevanza nella segmentazione dell'esperienza: tutto questo può essere considerato come un sinonimo di “risveglio della coscienza”, di “rivelazione” e “illuminazione”.

Il *setting* teatrale si presenta così come una “tecnologia teatrale del Sé” in quanto aiuta a disvelare, attraverso le tecniche e le pratiche, una serie di motivazioni, finalità, pensieri e convinzioni. Nella pratica, si realizza mediante una metodologia di azione in grado di ricostruire l'unità dell'esperienza, integrando la componente soggettiva con l'oggettività, quello che è reale con l'immaginario. Vi si perseguono alcuni *skills*, che si riflettono da un lato sulla produzione artistica/estetica, dall'altro proprio nell'interiorità degli individui - adesso non più soltanto attori sociali ma soggetti performativi - provocandone una modificazione profonda. Tra i principali obiettivi espliciti del *setting* teatrale possono essere annoverati [Cavallo, 1996]:

- un rinnovamento del sentire che coinvolge sia l'attore che lo spettatore;

⁹³ G. Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano, 1977, edizione consultata 2006, pag. 350.

- la rappresentazione di una realtà fluida, mutevole e cangiante;
- una trasformazione del comune sentire e rappresentarsi il mondo quotidiano;
- il superamento della frammentarietà del reale quotidiano, raccolto nell'unitarietà della *performance*;
- un riferimento alle pratiche rituali, che si ricollega ad un sentire condiviso tipico di un'esperienza di comunità;
- una nuova scoperta – o la riscoperta – delle strutture del mondo circostante;
- la conseguente critica di quello che è accettato come condiviso e normale;
- la messa tra parentesi del condizionamento esterno e degli obblighi richiesti dal ruolo sociale che si riveste abitualmente, in modo da poter liberare la propria personalità;
- la resa di qualcosa di autentico nella rappresentazione stessa⁹⁴.

Ciò che emerge è primariamente una concezione della *performance* teatrale come luogo tipico dell'io, in cui il Self si mostra in grado di decostruirsi prendendo le distanze dalle costrizioni della realtà in cui è inserito e di attingere alle proprie risorse più profonde, in modo da presentarsi nella sua autenticità. Il *setting* teatrale assume così, in una certa maniera, le sembianze di un meccanismo terapeutico in cui il tentativo di fondo appare il ricostruire una storia a partire da se stessi: per questo il punto di partenza è il rimodellamento delle parti di cui il Self è composto, delle rappresentazioni sociali della propria identità e del contesto di appartenenza. L'assunzione di una nuova narrativa del Self – una tecnologia del Sé – permette l'acquisizione della consapevolezza di nuove e diverse possibilità, di modificare attraverso la rappresentazione il copione del proprio atteggiamento verso il mondo e di riconciliare, in ultima istanza, le parti frammentate della propria individualità. In altre parole, mediante strumenti come il *setting* e la *performance* teatrale si rende possibile una riorganizzazione del proprio mondo, un'estensione del proprio essere interiore verso ciò che è esterno. Nei fatti, un riorientamento del Self attraverso

⁹⁴ Il riferimento è al pensiero di Peter Brook, per cui nella rappresentazione teatrale deve essere presente più che mai l'intensità della vita stessa.

le regole della rappresentazione teatrale, di cui l'individuo si fa non solo fautore ma anche oggetto. Si trasmette un'immagine della realtà che chiede di andare oltre gli stereotipi, che ricerca una nuova qualità della vita.

“Artaud sosteneva che soltanto in teatro avremmo potuto liberarci degli stereotipi che dominano il nostro quotidiano. Il teatro, dunque, diventava il luogo sacro in cui sarebbe stato possibile trovare una realtà più vasta.”⁹⁵

Per questo motivo si rende concreta l'idea di teatro come “spazio vuoto” del regista britannico Peter Brook. Il vuoto non è sinonimo dell'assenza di vita, ma al contrario è l'insieme delle possibilità, la loro somma olistica da cui nascono le forme della vita. Il teatro possiede la capacità di condensare la vita, e riesce a farlo in molti modi differenti.

“È come una lente che può ingrandire o ridurre. È un piccolo mondo e, in quanto tale, può essere gradevole. È diverso dalla vita di tutti i giorni e quindi può facilmente esserne separato.”⁹⁶

Uno spazio vuoto qualsiasi, intendendo per ‘vuoto’ l'accezione del termine nei modi in cui è comunemente inteso, può essere un palcoscenico spoglio riempito dalla presenza di un uomo mentre un altro qualsiasi lo osserva. Ma sono i dilemmi del teatro in particolare, e generalmente di tutte le forme d'arte, la sua vaghezza definitoria e la mancanza di una collocazione precisa nella società. Focus dell'attenzione, è la considerazione che il teatro rispecchia la vita, e può farlo soltanto a condizione che vengano rispettati certi valori e obiettivi precisi. Per questo la successione delle prove, nella fase laboratoriale, può essere considerata al pari di un processo di maturazione. E l'espressione del Sé si trasmette mediante un processo comunicativo che esplora il quotidiano in tanti modi diversi, trasformandoli in suoni e movimenti, al punto tale che una singola battuta di un dialogo è capace di

⁹⁵ P. Brook, *Lo spazio vuoto*, Bulzoni Editore, Roma, 1998, pag. 64.

⁹⁶ P. Brook, *ivi*, pag. 107.

contenere numerosi altri tasselli attorno a cui ruotano altrettanti pensieri nascosti, esprimibili soltanto grazie all'uso di codici di altro livello [Brook, 1968]. In ultima analisi, l'atto teatrale, di per sé, altro non è che un lasciarsi andare nelle dinamiche dell'incontro e dell'interazione con gli altri: come asseriva Artaud, senza tale dimensione non si può parlare di teatro.

Quindi, l'esperienza teatrale deve essere interpretata non come semplice rappresentazione scenica, ma quale pratica eminentemente sociale capace di ricostruire il Sè totale degli individui. Il *setting* del laboratorio teatrale per sua natura si propone come spazio/tempo separato dalla quotidianità. In tale situazione si verifica una sospensione del quotidiano a favore di una esplorazione e costruzione di modalità diverse non solo di pensare, percepire, muoversi ma anche di interagire; le normali regole che orientano le interazioni sociali e comunicative vengono messe in discussione, o comunque sono per lo più ridefinite. Il modellamento della sfera esperienziale investe, oltre al corpo, alla mente, al linguaggio, anche le relazioni, ovvero i tipici schemi di relazione interpersonale.

La metodologia teatrale appare perciò la più consona in quanto possiede insita in se stessa una diversità di fondo rispetto al mondo esterno, una sensibilità diversa, e soprattutto pone in contatto chi la applica con individui differenti, implicando una necessità di relazione. Una pratica socio-culturale che serva anche a creare una rete di supporto e nuove relazioni tra individui di per sé vulnerabili di fronte alla società, attraverso i meccanismi di empatia che si sviluppano nelle interazioni. La possibilità di empatia si definisce come altra caratteristica fondamentale, in grado di accomunare l'esistenza dell'attore teatrale con il flusso dei vissuti del pubblico. Chi assiste alla messa in scena possiede la possibilità di percepire il mondo dal punto di vista altrui, immergendosi all'interno del suo *frame*, entrando potenzialmente in contatto con il lato emotivo con chi si trova sulla scena. Ma l'esperienza è vicendevole, e coinvolge anche l'attore teatrale che riceve da chi è in sala un riconoscimento, nonché un sentimento di comune sentire.

Se gli strumenti teatrali dal dialogo tra soggetti differenti, utilizzzare la pratica teatrale all'interno delle istituzioni totali permette agli internati di leggere il proprio Sé in una chiave diversa, all'interno della totalità del rapporto con gli altri. Attraverso il *setting* e la rappresentazione si varca la cornice della finzione, penetrando in un *frame* intermedio tra la vita quotidiana, reale, ed il quadro della simulazione che rispecchia in pieno la pluralità delle realtà su cui porre l'accento. Il teatro che riesce a travalicare la dimensione del quotidiano può trascendere la condizione effettiva, in modo da mantenere viva l'idea della pienezza del Sé. Ecco perchè le tecniche teatrali insegnate ai devianti devono essere lette come pratiche di comunicazione non fine a se stesse (come nel caso della pura rappresentazione scenica, di matrice e natura esclusivamente artistica), ma come tentativo di superamento di un disagio. Già lo stesso Antonin Artaud concepiva il teatro come un luogo in cui dare senso ad un disagio o ad una sofferenza esistenziale, dal momento in cui è la scena stessa ad offrire la possibilità di "riconoscere altro", "rinascere altro", partendo dai dualismi che confliggono nella vita quotidiana e ricomponendoli nell'ambito della rappresentazione. Il teatro è quello della crudeltà, nel senso che se nel mondo dimorano molteplici fantasmi, immagini ed illusioni, lo spettatore diventa per forza di cose un visionario, in quanto assiste all'immagine "crudele" dell'attore che espone la sua anima.

L'auspicio è quindi che il teatro smetta di essere lo svago effimero di una serata, ma diventi un atto dotato di una sua utilità. In tal modo, chi assiste può riversare sulla visione un qualcosa che gli è vicino. In pratica, se l'attore sacrifica una parte di sé, mettendosi a nudo sulla scena, salva qualcosa del mondo. Artaud chiede quindi al teatro di assolvere la funzione di una vera e propria terapia, la stessa che nell'antichità dispensava il gusto per la vita e la forza di resistere agli "assalti della fatalità" [Artaud, 1938].

4.3 Il *frame* teatrale

Il *setting* teatrale è una cornice di senso, un *frame* di realtà, una provincia finita di realtà all'interno di una possibilità di realtà multiple: in conseguenza della pluralità di cornici, anche l'identità è capace di rivelarsi socialmente molteplice e i Selves si susseguono nelle trasformazioni e manipolazioni delle cornici primarie.

Gregory Bateson ha parlato di cornice a partire dalle sue esperienze etnografiche, ecologiche, psichiatriche, cibernetiche e linguistiche, per definire un concetto di *frame* psicologico che non è né fisico né logico, ma che permette agli individui di destreggiarsi meglio nella realtà del mondo. Principio di partenza, l'asserzione per cui gli elementi basilari per il funzionamento della mente, normale o patologica che sia, sono forniti da ciò che serve a strutturare il campo sociale, ovvero gli elementi relazionali costitutivi del quadro identificato dalla cornice [Straniero, 2004]. La teoria di cornice di Bateson si trova dunque a metà strada tra la situazione concreta intesa da Thomas e il concetto psicologico di forma, in senso gestaltiano. Il *frame* di Bateson è una forma di metacomunicazione, imperniata non tanto sui suoi confini esterni, ma in particolare sulla comunicazione di comunicazione, nel senso che il suo essere è una sorta di contesto che informa chi vi è inserito di ciò che deve stare dentro o fuori dalla cornice, anticipando e rendendo prevedibile quello che accadrà nella situazione stessa. Il *frame* viene negoziato a questa dimensione tra i partecipanti all'interazione, che comunicano sulla relazione che intercorre tra loro attraverso qualsiasi atto, soprattutto comunicativo. Di conseguenza, è la cornice comunicativa stessa a definire il tipo di relazione, e le regole dell'interazione fanno da sfondo alla comunicazione che determina sia il rapporto sia il *frame* stesso, in un processo circolare e ridondante che ha per oggetto la comunicazione che si sviluppa all'interno della cornice [Bateson, 1972]. È la cornice a determinare il modo in cui si comunica nel *setting* della vita quotidiana, la cui espressione principale di socialità è di fatto la comunicazione *face to face*, e per questo motivo comprendere chiaramente i

frames che fanno da sfondo alle differenti situazioni comunicative è fondamentale affinché le relazioni intrattenute non siano problematiche.

Esistono dunque tante cornici quanti sono i tipi di comunicazione che intercorrono nelle relazioni tra i soggetti.

Goffman sviluppa il pensiero di Bateson, teorizzando in *Encounters. Two Studies in the Sociology of Interaction* l'esistenza di cornici simboliche sia quale ambito che trasforma le interazioni dal loro interno, sia come fattore che filtra la realtà esterna al pari di una membrana: la relazione tra soggetti è un processo in continuo movimento che si adatta in maniera duplice sia alle risorse esterne presenti nell'ambiente, sia agli attori interni alla situazione e alle loro interpretazioni personali. La membrana filtra secondo dei principi di rilevanza che indicano proprio quello che ogni soggetto dovrà escludere dalla propria prospettiva di interazione, confinando alcuni elementi all'esterno in modo da non alterare la situazione: la cornice setaccia le "differenze sociali" che sono le condizioni oggettive della situazione, dando vita a ruoli e risorse che non sarebbero possibili al di fuori di quell'ambiente. In tal senso, la cornice non può essere fissa, ma è mutevole, fragile, in costante sviluppo e mutamento perché la definizione della situazione – che è interna alla relazione – richiede una conferma continua affinché confermi il suo status di realtà (l'accento di realtà di Schütz).

La fragilità della situazione si evidenzia particolarmente nelle istituzioni totali, in cui si sovrappongono vari *frames* e in cui avvengono quelli che Goffman definisce "straripamenti" della situazione: se gli attori non sono più in grado di riproporre i rituali e le *routines* che definiscono le situazioni stesse, di fatto negano con il loro comportamento la cornice, tendendo così ad alterare se non a distruggere la situazione stessa. Tuttavia, come afferma Goffman in *Presentation of Self*, negare la definizione iniziale della situazione significa respingere la moralità dell'interazione stessa e la fiducia tra i soggetti, che richiede che gli attori – esseri sociali – abbiano il diritto morale a che gli altri interlocutori li valutino e vi si rivolgano in maniera appropriata. Ma

l'interazione avviene comunque tra soggetti diversi, per cui i *frames* dell'interazione sono interpretati da altrettanti individui: esiste la possibilità che coesistano contemporaneamente diverse cornici – o mondi di realtà – o più variazioni della stessa cornice.

La coesistenza di differenti ambiti di realtà era già stata precedentemente teorizzata da Alfred Schütz nel suo saggio sulle realtà multiple. La realtà è infatti data da un insieme di province finite di significato, ognuna dotata di un particolare stile cognitivo che la definisce di per sé e la rende coerente con le altre, e su cui i soggetti pongono il proprio accento di realtà. La finitezza delle province ha a che fare con il senso, che si struttura in base a campi omogenei: il senso comune è uno specifico stile cognitivo composto da soggetti che esperiscono nel mondo della vita quotidiana. Il sociologo considera questa provincia la realtà ultima e preminente da cui derivano tutte le altre, in quanto rappresenta il livello di realtà in cui i soggetti esperiscono immersi nelle concezioni di senso comune. Schütz parla infatti di province finite di significato richiamandosi ai sottouniversi di realtà teorizzati da William James, gli infiniti ordini di realtà ognuno dei quali dotato di un preciso stile di esistenza.

“Parliamo di province finite di significato e non di sub-universi in quanto è il significato delle nostre esperienze e non la struttura ontologica degli oggetti a costituire la realtà. Quindi chiamiamo un certo insieme delle nostre esperienze una provincia finita di significato se ognuna di esse manifesta uno specifico stile cognitivo ed è - rispetto a questo stile - non solo coerente di per sé ma anche compatibile con le altre.”⁹⁷

Infatti, affinché una provincia non possenga più l'accento di realtà è necessario che siano incoerenti ed incompatibili tutte le esperienze che ne fanno parte, mentre se sono solo alcune di esse a non possederne i requisiti si dichiarerà la loro non validità all'interno della provincia. Schütz teorizza quindi l'esistenza

⁹⁷ A. Schütz, *Sulle realtà multiple* in *Saggi sociologici*, UTET, Torino, 1979, pag. 203.

di diverse province finite⁹⁸, tutte derivate dal mondo della vita quotidiana ed ognuna dotata di un proprio specifico stile cognitivo. Dato che la realtà della vita quotidiana è considerata come l'unica naturale - il campo di senso cui confrontare e riferire ogni altro vissuto - non è possibile abbandonarla se non a causa di uno *shock*, un trauma che obbliga a oltrepassare i suoi limiti ed a porre l'accento di realtà su di un'altra. Lo *shock* è causato proprio dal trasferimento della tensione attenzionale su di un'altra realtà. Riprendendo il caso della rappresentazione teatrale, anche l'alzarsi del sipario è motivo di *shock*: attraverso la simbolicità di tale gesto si contrappongono due mondi, due universi di realtà. Tuttavia, il passaggio da una provincia ad un'altra non avviene attraverso una semplice trasformazione: spesso tra province differenti si formano come dei vuoti, delle terre di mezzo che Schütz definisce *enclaves*, particolari esperienze che non appartengono in maniera definitiva e completa ad un dato ordine di realtà, ma che fanno parte di una provincia momentaneamente rinchiusa all'interno di un'altra.

Un esempio calzante della pluralità dei mondi sono le avventure di Don Chisciotte. Schütz, infatti, fa uso dell'opera di Cervantes per analizzare il senso della realtà, la costruzione dei significati in un comune ambiente condiviso e soprattutto il problema della costituzione intersoggettiva della realtà⁹⁹. Al fine

⁹⁸ Se il mondo della vita quotidiana è per Schütz la provincia finita per antonomasia, ne esistono innumerevoli, ognuno dotato di un proprio stile cognitivo. Tra i principali sottouniversi di realtà studiati dal sociologo, ci sono il mondo del sogno, il mondo della scienza, il mondo del fantasticare e dell'immaginare.

⁹⁹ Don Chisciotte, pur se inserito nella realtà comune, agisce convinto di trovarsi all'interno del mondo della cavalleria - un *frame* differente con un codice di morale e condotta altrettanto diverso -, e adotta comportamenti che se per il senso comune sono frutto della pazzia nella sua ottica di cavaliere hanno invece una perfetta coerenza logica. Le avventure del cavaliere errante sono uno strumento di cui il sociologo si serve per poter affrontare il problema di cosa si possa concepire come reale: Chisciotte appare come la metafora del dubbio, della messa in crisi dei significati ritenuti socialmente validi, mentre il fedele Sancho Panza raffigura il senso comune, con i suoi saperi comunemente approvati e di conseguenza dati per scontati. Don Chisciotte vive apparentemente all'interno della provincia finita di significato dell'immaginare, in cui non esistono i comuni vincoli di tempo e spazio ma in cui non sono concesse incongruenze logiche, ed in cui l'io che agisce è un Me, un sé parziale che riveste un ruolo particolare. Tuttavia, nei momenti in cui agisce come un cavaliere, in realtà non oltrepassa mai i confini del mondo della vita quotidiana. Come asserito da William James, esistono diversi ordini di realtà, probabilmente un numero infinito, ognuno con il suo specifico e distinto modo di esistenza: l'origine e la fonte di ogni realtà è sempre soggettiva [Schütz, 1971].

della riflessione sul *setting* teatrale, di particolare rilevanza è la riflessione del sociologo sull'episodio della messa in scena dei burattini: Don Chisciotte si trova ad assistere ad una rappresentazione di teatro, e la situazione di fatto consta di tre realtà differenti. Da un lato il mondo della vita quotidiana, veicolato dal pubblico che esperisce la rappresentazione e che osserva l'intera scena attraverso la codifica del senso comune¹⁰⁰; sul palcoscenico il mondo del teatro, della finzione scenica; poi il cavaliere errante portatore di un suo proprio universo di realtà e rappresentante della provincia finita di significato della follia e dell'immaginario. La scena viene modificata dall'intervento del cavaliere, che fraintende la pluralità di province di senso ed "entra" nel *setting* teatrale. Il nodo critico che emerge in questa precisa circostanza è quello della realtà dell'opera d'arte. Il pubblico che assiste al *frame* teatrale sposta il proprio accento di realtà dal quotidiano al mondo della scena, dall'istante esatto in cui il sipario si alza. Per questo motivo sulla scena esiste Amleto, mai il personaggio di Amleto o l'attore che lo interpreta. Ma la realtà che avviene sulla scena possiede un ordine del tutto differente rispetto al palcoscenico della vita quotidiana: è solo quest'ultimo che è passibile di cambiamenti e azioni, e che può essere il regno della comunicazione tra soggetti sociali. Il pubblico appare "impotente" rispetto alla realtà del teatro, così come dell'opera d'arte. Non può agirvi, né modificarlo. Attraverso un procedimento empatico, può essere coinvolto emotivamente e sensorialmente nella rappresentazione, ma non può interferirvi in quanto, di fatto, non può esserci intrusione di una realtà nell'altra, né reale comunicazione.

La problematica nasce dalla questione della moralità intesa come fiducia. Nel mondo del quotidiano si è soliti agire dando per scontato di comprendere le cose per quello che sono, fino al momento in cui sopraggiunge qualche

¹⁰⁰ Il senso comune è per Schütz, in ultima istanza, quello che ciascuno crede che gli altri credano: è il risultato di un tacito accordo intersoggettivo che si basa sull'ereditarietà delle esperienze dei propri predecessori e che è costantemente riprodotto e riconfermato dall'attiva prestazione di fede di ogni attore sociale. Nel mondo della vita quotidiana, dunque, è reale quello che *si crede* essere reale ed è convalidato a livello intersoggettivo.

problema che obbliga a rivedere quello che era stato dato per assodato¹⁰¹. La comprensione quotidiana del mondo si basa sì sui presupposti di senso comune, che riguardano fatti fisici o materiali, ma soprattutto sullo *stock* di conoscenza derivata che si ha a disposizione, e che percepita come scontata: in questo senso il senso comune è il risultato di un accordo intersoggettivo per cui è quello che ciascuno crede che tutti gli altri credono [Jedlowski, 1995]. La differenza di interpretazione deriva dalla diversità tra punti di vista, non da una differenza sulla realtà, e la struttura interpretativa della realtà quotidiana non è applicabile a situazioni che, trascendendo questa realtà, vanificano i presupposti di ogni possibile spiegazione valida nel sottouniverso che è stato lasciato. Inoltre, se viene meno la fiducia nella sostanziale identità dell'esperienza intersoggettiva del mondo, cade la possibilità di comunicazione nell'interazione tra simili [Schütz, 1971].

Tali riflessioni inducono a riflettere sulla tematica dell'esistenza dell'Altro. Il concetto non appare il perno del pensiero di Schütz, in quanto è utilizzato in maniera strategica in alcuni momenti della soggettività. Pur riferendosi al Self di Mead, il sociologo austriaco non mostra quello che passa tra il Sé e gli altri: l'esistenza altrui è garantita, ma le sue implicazioni in una matrice intersoggettiva che assuma una natura di senso e comunicativa non è pienamente esplicita. Tuttavia, l'Altro non è semplicemente esistente: è articolato, esprime intenzioni, valori, giudizi. Non è soltanto la percezione di un'entità: la sua esistenza è assunta in quanto la vita quotidiana è profondamente intersoggettiva, costruita sulla reciprocità delle prospettive, e in questo costitutiva della persona stessa. Schütz non ne esamina completamente le implicazioni dell'interazione e della creazione condivisa di senso e realtà: l'Altro è solo una possibilità per il Self, è meramente una parte del mondo così come è costituito dal soggetto, il “chiodo” a cui si appende tutto il resto [Perinbanayagam, 1975]. Saranno Mead e Cooley a sviluppare in maniera più

¹⁰¹ P. Jedlowski, *Introduzione a Jedlowski P. (a cura di), A. Schütz..Don Chisciotte e il problema della realtà*, Armando Editore, Roma, 1995, edizione consultata 2002, pag. 14.

profonda il ruolo dell'Altro nella percezione del Sé: nella concezione che Schütz ha del mondo sociale, ognuno è straniero per gli altri, in quanto la definizione della situazione non avviene nell'interazione tra individui, non c'è un Altro Generalizzato ma esistono soltanto "gli altri".

Tutti i mondi sono, dunque, parimenti reali a partire dal soggetto, e coesistono al punto tale che possono verificarsi passaggi tra diverse province di significato, ma non interferenze. Ervin Goffman in *Frame Analysis* - l'opera più matura, nella sua proficua analisi sull'interazione umana - pone il problema della pluralità dell'esperienza, dedicando la sua attenzione alla metafora del teatro inteso nel modo in cui si distanzia ed invade la dimensione reale della vita. Il fulcro del pensiero non è l'attributo di realtà delle varie esperienze, ma il tentativo di delimitare i vari contesti di comprensione, i *frames*, che attribuiscono senso alle situazioni sociali che incorniciano rendendo possibile la loro interpretazione. Le strutture primarie – i *frameworks* – sono indispensabili per esperire le situazioni negli spazi del quotidiano, in quanto traducono tutto ciò che altrimenti rappresenterebbe un aspetto insignificante della situazione in qualcosa pieno di senso, "organizzando" la dimensione della vita quotidiana [Goffman, 1974]. Le strutture primarie, dunque, rendono intelligibile la realtà di fronte a cui è possibile trovarsi, fornendo la chiave di lettura coerente rispetto la condivisa definizione della situazione. All'interno del telaio del *frame*, ogni soggetto si accorda con gli altri e si assume la responsabilità della definizione - puramente relazionale - di essa. Il procedimento è quello di *accounting*, tipico degli etnometodologi, per cui si organizza in modo logico e consequenziale l'esperienza del mondo, offrendo così all'esperienza la stessa compiutezza di una rappresentazione teatrale.

Al pari, Goffman affronta anche la questione del rapporto tra la dimensione del reale ed il mondo del teatro inteso come *frame*: ripropone dunque la medesima metafora di *Presentation of Self*, ma intendendo utilizzarla solo con una determinata cautela: l'analogia con il teatro presenta delle inadeguatezze sia nella spiegazione della costruzione della realtà, sia del

mondo del teatro. La chiave della riflessione e dell'analogia teatrale, in questo saggio, è il delimitare la definizione alla *performance* in un'accezione di senso che richiede la conoscenza del *frame* in cui l'azione stessa è inserita, a partire dalla consapevolezza della vulnerabilità delle cornici [Manning, 1991].

“Tutto il mondo non è un palcoscenico – certamente il teatro non lo è del tutto.”¹⁰²

Nodo della riflessione di Goffman è il tentativo di non considerare il reale quale attributo intrinseco degli oggetti di attenzione, ma di isolare alcuni contesti di comprensione – i *frames* – che funzionano da cornice cognitiva alle varie situazioni sociali e forniscono loro un senso, rendendo intelligibile il flusso delle cose. L'opera di Goffman è, quindi, sempre caratterizzata dalla ricerca di quelle strutture profonde identificanti le azioni sociali degli individui: è necessario andare oltre al contesto ed estrapolare la struttura che sta alla base, composta da alcune invarianti contestuali capaci di essere applicate sia nello studio di relazioni, sia nell'analisi generale dell'interazione umana. In questo senso pare necessario lo studio del contesto di senso all'interno di cui si realizzano, e quindi dell'idea stessa di “cultura” che consente la comprensione reciproca nella cornice del processo stesso di interazione. Per Goffman, la realtà appare sempre incorniciata, situata e precompressa in modo dinamico e complesso attraverso il sistema di *frameworks*, gli schemi organizzativi che guidano gli individui nella definizione delle situazioni e permettono la selezione necessaria all'organizzazione ed alla percezione dell'esperienza. Il *frame*, infatti, orienta la comprensione dei messaggi ed indica quale tipo di ragionamento impiegare al fine dell'interpretazione della realtà sociale. Goffman lo definisce quale la cornice cognitiva che rende intelligibile un flusso di eventi ponendovi intorno una cornice, inserendoli in un contesto interpretativo [Goffman, 1974]. I *frames* sono dati dalla “corrispondenza tra il modo individuale di conferire il senso e le premesse organizzative implicate”

¹⁰² E. Goffman, *Frame analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, Armando editore, Roma, 2001, pag. 47.

[Trifiletti, 1991, pag. 351], ovvero ogni immagine della realtà è filtrata da quelli che sono i processi attraverso cui si giunge ad intendere la realtà stessa. Infatti, la realtà appare precaria nel suo essere molteplice: ciò che interessa a Goffman sono le continue possibilità di rileggere in maniera trasformativa le varie cornici, attraverso il procedimento di *keying* (elemento del *framework* primario) che ridecrive una sequenza di atti che è già stata posizionata all'interno di un *frame*.

“Mi riferisco all'insieme di convenzioni sulla base delle quali una data attività, già significativa in termini di una qualche struttura primaria, viene trasformata in qualcosa modellato su questa attività ma visto dai partecipanti come qualcos'altro.”¹⁰³

Il concetto di cornice che il sociologo canadese utilizza è mutuato dal pensiero di Bateson, in quanto meccanismo che organizza l'esperienza e che si fonda sulla consapevolezza del suo accadere da parte dei partecipanti all'interazione. La cognizione assumerà gradi differenti tra i soggetti, e quindi alcuni deterranno un'esclusività del controllo delle informazioni che altri non avranno. Tale attributo risponde all'esigenza puramente umana di ricercare una struttura di riferimento – il *frame* – che possa spiegare l'accadere delle cose nel modo in cui si svolgono. La pluralità di cornici, tuttavia, fa sì che possano sussistere anche elementi di cornici virtuali di cui l'individuo non è a conoscenza, o di cui non si accorge: l'attore sociale è per Goffman sempre capace di manipolare la situazione, deviando le impressioni altrui a proprio vantaggio. Infatti, a suo parere, gli individui interpretano la loro esperienza proprio in base a queste strutture primarie che traducono ciò che non appare significativo in qualcosa pregnante di senso: il *frame* individua e orienta gli scopi e le modalità delle azioni dei soggetti, e le loro valutazioni, sia sociali che programmatiche, nell'ordine dell'interazione.

¹⁰³ E. Goffman, *Frame analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, op. cit., pag. 85.

Il processo di *keying* permette di entrare dentro le situazioni mutando l'attività esperita in un'altra forma, e comportando dunque implicazioni differenti. Infatti, attraverso la messa in chiave è possibile porre l'accento su di un alto ordine di realtà diverso da quello della vita quotidiana, esperendo un *frame* creato provvisoriamente: è questo il caso della rappresentazione teatrale. Ogni sequenza di azioni può essere nuovamente messa in chiave (il *rekeying*), generando un meccanismo di successive trasformazioni alla cui base si trova il *frame* primario, e composte di strati di esperienze cognitive precedenti. Quello che in definitiva collega l'insieme delle azioni al mondo reale è il margine esterno, il *rim*. La cornice ha a che vedere con la ritualità dell'interazione: ogni rituale, che di per sé non è problematizzato, è mutato dall'attore sociale in una pluralità di *frames*, attraverso le operazioni di messa in chiave che permettono di trasformarli secondo regole proprie della situazione particolare in determinate cornici. Si è così capaci di passare da un regno all'altro attraverso un'operazione di *keying*, cioè la messa in chiave attraverso cui diviene possibile ridescrivere una sequenza di atti già convenzionalmente incorniciata: lo strato di cornice che trasforma la struttura primaria è per Goffman una laminazione, ovvero una serie di convenzioni sulla base di cui una data attività, già significata nei termini di un *frame* primario, è trasformata dai partecipanti all'interazione in qualcosa di diverso, modellato sull'attività primaria ma esperito dagli attori coinvolti come differente.

Esistono cinque tipi fondamentali di messa in chiave:

- il *make believe* (è la finzione, l'imitazione tacita di alcune attività: vi rientrano i testi drammatici, la giocosità, il sogno ad occhi aperti e la fantasia, ecc...);
- i *contests* (le competizioni, che differiscono tra loro in base alle regole e all'istituzionalizzazione delle forme dei contenuti);
- i *cerimonials* (i cerimoniali, i rituali sociali, tutto quello che, come chiarisce Goffman, è estrapolato dalla trama quotidiana degli eventi, si astrae dall'ordinario ed è reso coreografico per “riempire un'intera occasione”. Nel

caso, la rappresentazione teatrale fornisce una chiave alla vita, trasformando la cornice in maniera così sostanziale da offuscare la struttura primaria della situazione);

- i *technical redoinings* (le prove tecniche, le simulazioni pratiche di tutta una serie di *routines* o attività);
- i *regroundings* (i rifondamenti, le laminazioni che invertono, rifondandoli, i ruoli della cornice primaria, soprattutto nel caso delle interazioni in presenza di disuguaglianze sociali: si basano sulla considerazione del fatto che alcune motivazioni all'origine degli atti lasciano l'esecutore all'interno della normale dinamica partecipativa, mentre altre ragioni, in particolare quelle istituzionalizzate, lo lasciano al di fuori del dominio della realtà [Goffman, 1974]).

Come è stato poi osservato, ogni *keying* può a sua volta essere oggetto di altri processi di *rekeyings* del medesimo tipo: ogni trasformazione diventa in pratica l'aggiunta di uno strato di esperienza o di una lamina all'attività.

“Diventa conveniente pensare a ogni trasformazione come l'aggiunta di uno strato o di una lamina all'attività. Si possono definire due caratteristiche dell'attività. Una è la stratificazione più profonda in cui l'attività drammatica può entrare in gioco per assorbire il partecipante. L'altra è la lamina più esterna, il margine del frame, che ci dice solo che genere di stato abbia l'attività del mondo reale, qualunque sia la complessità delle lamine più interne.”¹⁰⁴

All'esterno è possibile percepire la laminazione, lo strato più esterno della cornice che prende forma grazie ad una serie di una serie di *keyings* sottostanti, alcune delle quali invisibili all'occhio esterno. Nel caso in cui tutti i partecipanti alla situazione non siano consapevoli della messa in chiave, e quindi la distribuzione delle informazioni non sia condivisa (come invece accade nella rappresentazione teatrale, in cui tutti i partecipanti sono consapevoli della finzione cui partecipano), si verifica un meccanismo di

¹⁰⁴ E. Goffman, *Frame analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, op. cit., pag. 115.

fabbricazione (benigna, strumentale, autoimposta o indotta da altri ecc...), una forma di variabilità trasformativa. È una riproduzione di realtà in cui soltanto una parte dei soggetti interessati ha informazione sulla trasformazione che ha subito la realtà in quel particolare momento, ovvero la gestione intenzionale dell'azione da parte di alcuni in modo tale che gli altri saranno indotti ad avere una percezione falsata di quello che sta accadendo. Le fabbricazioni sono soggette a forma di discredito in quanto, una volta svelato l'inganno, quello che è ritenuto reale viene improvvisamente ad essere distrutto: il termine "reale" è inteso alla maniera di William James, per cui "è un'interpretazione su cui si pone l'accento e che domina ogni altra interpretazione" [Goffman, 2001; pag. 126]. Tuttavia, generalmente la capacità degli attori di rimettere in scena l'azione interrotta in un momento diverso non viene minacciata: quel che si interrompe è l'attuale definizione della situazione, non la possibilità di definire le cose in un certo modo. Il legame tra fabbricazioni e *keyings* sta solo nel grado di ambiguità rispetto alle strutture primarie che determinano in ogni situazione, e che le rendono soggette a interpretazioni e valutazioni contrastanti. Infatti, nel caso la percezione su quello che accade si ponga in contrasto con l'assunzione da parte del soggetto di conoscere quello che sta capitando, si è in una situazione di errore. Gli errori di cornice sono quelli in cui si verifica un'assenza di inganno, ma una possibilità di discredito. Tra gli errori più frequenti, nel caso di messa in chiave, la sovra-laminazione (*upkeying*) – per cui si interpretano nella situazione più laminazioni di quelle accordate tra i soggetti interagenti, e si attribuisce un *key* ad un evento che non ne ha – e la sotto-laminazione (*downkeying*), dovuta all'errata considerazione di una messa in chiave quale struttura primaria e alla mancata attribuzione di un *key* ad un evento che invece ne possiede. In casi del genere gli errori non permettono al soggetto di avere certezze sul fatto che il suo coinvolgimento nella situazione sia corretto. Per Goffman, infatti, la fiducia nello status della realtà (e quindi nelle percezioni e nelle esperienze degli individui) poggia su tre *assets*, ed è correlata al fatto che

ogni significato attribuito a qualsiasi attività è stabilito dalla cornice dell'attività stessa [Matteucci, 2001]:

- 1) la capacità di elaborare cornici complesse;
- 2) l'accordo relazionale (armonico o meno) con coloro con cui si condivide la situazione;
- 3) la garanzia strutturale data dall'appoggio fornito istituzionalmente allo schema generale che racchiude tutte le operazioni comuni di *framing*.

Nel momento in cui il soggetto si rende consapevole della rottura della cornice in cui aveva inserito la propria realtà, scopre l'erroneità sia delle proprie percezioni, sia dell'adeguatezza del comportamento tenuto. L'esperienza è dunque negata, se non negativa. Tutto questo ha una profonda conseguenza sul Self degli individui, unica garanzia di ancoraggio al mondo.

“Abbiamo un *self* che esiste soltanto come un complesso di parti distinte, ciascuna delle quali è socialmente costruita, e anche un *self* che esiste in un mondo che esiste anch'esso come una serie di costrutti incorniciati, nessuno dei quali ha una qualche pretesa alla realtà diversa da quella che il self conferisce ad esso.”¹⁰⁵

La soluzione ad ambivalenze del genere sta nella considerazione della pluralità di cornici secondarie che possono coesistere all'interno del *frame* di riferimento primario: in *Forms of Talk* Goffman dà una risposta a questa problematica, indicando la possibilità di vari punti di attenzione alla situazione e altrettanti flussi comunicativi nell'ambito della medesima cornice. Il Self stesso appare narrativo, si racconta. Anche il parlare si distanzia dalla concretezza della realtà al pari del palcoscenico, in quanto anche l'identità si definisce a seconda della posizione assunta nel discorso, il ruolo che si decide di comunicare.

¹⁰⁵ I. Matteucci, *Introduzione. Il problema della realtà*, in E. Goffman, *Frame analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, op. cit., pag. 38.

Ciò che trasforma l'attore sociale in attore da palcoscenico è la *performance* cui assiste, e ne è coinvolto, un gruppo di individui che funge da pubblico. Il *setting* del teatro si distingue dalla vita quotidiana solo in base alla cornice: il *keying* teatrale di un'azione quotidiana, che dal suo inquadramento primario fa in modo che si definisca attraverso il *frame* teatrale, necessita che il pubblico metta da parte ogni altra cornice che non sia quella della rappresentazione scenica stessa. In essa non possono sorgere dubbi su quello che sta accadendo, in quanto la situazione è orientata da un copione - la rappresentazione è pianificata in anticipo - e realizza un'oggettività di fondo. In ciò risiede la purezza della messa in scena: "l'esclusività della rivendicazione degli spettatori sull'attività che essi guardano" [Goffman, 2001; pag. 163]. Senza la presenza di pubblico non può esistere rappresentazione, e il pubblico che assiste mette fuori da sé ogni altra cornice che non sia il *frame* della rappresentazione teatrale stessa [Goffman, 1974], senza la possibilità di intervenire direttamente all'azione che si svolge sul palcoscenico. L'esperienza teatrale è assunta dunque come espressione emblematica di intersoggettività.

Ma il nodo critico primario è il *frame*, non l'interazione. Dal punto di vista della cornice gli attori e gli spettatori sono situati in regni di realtà differenti, e questo viene implementato dalle convenzioni relative alle risposte del pubblico, dai giochi di seduzioni reciproci, dai confini puramente spaziali del palco.

"Il teatro sembra fornire – almeno per la società occidentale – una visione ideale di una distinzione concettuale di base, quella tra un esecutore o un attore che appare sul palcoscenico e la parte o il personaggio che egli interpreta mentre è impegnato a tal proposito."¹⁰⁶

Tutto ciò ha a che vedere con il concetto di ruolo, termine comunemente utilizzato sia per descrivere il personaggio recitato sul palcoscenico, sia in riferimento all'attività svolta nel *frame* del quotidiano: la problematica nasce

¹⁰⁶ E. Goffman, *Frame analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, op. cit., pag. 166.

dalla confusione che viene fatta tra identità personale e funzione specializzata, oppure - nel caso della messa in scena – tra parte recitata e capacità. Goffman intende per “ruolo” il secondo elemento del binomio, la capacità e la funzione, che può ricorrere al pari nella vita reale che sul palcoscenico. La “persona” è strettamente legata ad un’idea della biografia del soggetto, mentre il “personaggio” non è che la versione teatralizzata di ciò. Nella dimensione quotidiana, si è spesso più attenti al ruolo svolto dall’individuo che alla sua propria storia personale e individualità. Chi si trova a recitare sul palcoscenico, possiederà un Self duplice: l’attore di teatro ed il personaggio che interpreta [Goffman, 1974].

Per Goffman quindi la rappresentazione scenica necessita di essere esaminata in quanto, essendo pianificata secondo un copione e realizzando oggettività, consente un facile accesso allo studio dell’attività e dell’esperienza individuale. Come spiega inoltre il sociologo nel capitolo *La struttura teatrale* di *Frame Analysis*, il linguaggio drammaturgico è fortemente legato alla sociologia. Il mondo sulla scena è differente dalla cornice di significato dello spettatore, in quanto il pubblico non possiede né il diritto né l’obbligo di partecipare in maniera diretta all’azione drammatica che si svolge sul palco. Durante la rappresentazione sono soltanto gli attori a risponderci l’un l’altro in modo diretto come abitanti dello stesso regno; il pubblico reagisce indirettamente, fugacemente, seguendo da vicino ma non interferendo. In maniera più precisa, lo spettatore segue preminentemente essendo presente. Colui che Goffman definisce “il frequentatore di teatro” è l’opposto all’attore sulla scena: in modo simpatetico partecipa del mondo irreali generato dall’azione drammatica dei personaggi presentati dalla sceneggiatura, abbandonandovisi. Collabora alla finzione dal momento in cui fa parte di un pubblico obbliga ad agire come se la conoscesse, al pari di alcuni ruoli sulla scena, fosse parziale. La risposta di chi assiste è dunque costruita sistematicamente all’interno dell’interazione sul palco, evidenziando la capacità propriamente umana di essere assorbiti in un ordine di realtà che si allontana in modo radicale e sistematico da qualsiasi originale.

“In teatro l’attore si presenta nelle vesti di un personaggio e che si riflette nei personaggi proiettati dagli altri attori, il pubblico costituisce un terzo elemento dell’interazione: elemento essenziale, che, tuttavia, se la rappresentazione fosse realtà, non avrebbe occasione di esistere.”¹⁰⁷

Il pubblico teatrale è duplice: ha in sé l’elemento dello spettatore come quello del frequentatore di teatro. Entrambi, al termine della rappresentazione interrompono la finzione e la sintonia creata, dissolvendole, attraverso il tradizionale applauso che si fa strumento di realtà. E quello che è stato recitato non è più percepito come cosa reale, ma come una mera rappresentazione artificiale, una fabbricazione benigna sostenuta involontariamente da tutti i partecipanti alla situazione. La rappresentazione, in ultima analisi, è infatti un *keying* di una fabbricazione e l’esecuzione teatrale stessa è una forma di finzione.

“La tesi è, dunque, che il *frame* teatrale è qualcosa di meno di una costruzione benigna e qualcosa di più che un semplice *keying*. In ogni caso, una serie di regole di trascrizione devono essere utilizzate per trasformare un segmento di attività reale, fuori dal palcoscenico, in uno adatto ad essere messo in scena.”¹⁰⁸

Di fatto, gli individui che svolgono il ruolo di spettatori vengono trascinati all’interno di una nuova cornice cognitiva, la cui trascrizione prende le distanze dai meccanismi che comunemente prendono forma nel contesto quotidiano. E Goffman indica la serie di regole, o meglio convenzioni, che hanno il compito di differenziare un tipo di interazione *face to face* da quello che si svolge sul palcoscenico.

¹⁰⁷ E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna, 1969 (2005), pag. 9.

¹⁰⁸ E. Goffman, *Frame analysis. L’organizzazione dell’esperienza*, op. cit., pag. 173.

- 1) La differenza spaziale. Il palco esclude arbitrariamente la cornice di realtà rappresentata rispetto a quello che si svolge oltre.
- 2) Lo spazio aperto. Convenzionalmente, si introduce il pubblico nella rappresentazione utilizzando luoghi privi di confini (pareti, soffitti): le azioni sono esposte, ma i personaggi non mettono in pratica alcun adeguamento compensativo a questa esposizione.
- 3) L'interazione verbale. Essa è pienamente aperta e libera all'osservazione del pubblico.
- 4) Un soggetto alla volta tende a porsi al centro della scena, mentre gli altri personaggi si posizionano fuori fuoco.
- 5) I turni nell'azione. I personaggi tendono a rispettare i loro turni fino alla fine, mentre la risposta del pubblico è attesa alla fine.
- 6) La compensazione rivelativa sostenuta durante l'interazione. Mentre nel mondo quotidiano i rapporti sono principalmente orientati dalla spontaneità (in quanto non preparati), nell'interazione teatrale i rapporti sono designati in maniera sistematica proprio perché esposti all'osservazione del pubblico.
- 7) I tempi e i modi della conversazione. Sulla scena la tempistica delle battute è differente, sono tendenzialmente più lunghe e spesso più solenni rispetto a quanto avviene nei dialoghi quotidiani.
- 8) L'intesa sulla relazione. Mentre nelle relazioni quotidiane difficilmente sopraggiungono fattori di rischio o informazioni che possono metterle a repentaglio, nella rappresentazione ogni gesto, ogni parola assume un significato specifico e una certa importanza per il futuro stesso della narrazione. Per questo motivo si chiede al pubblico massima attenzione rispetto tutto quello che accade sul palco, e di non focalizzarsi su una singola azione.

Più in generale, la questione riguarda il modo in cui un'attività posta dentro una certa cornice si incastra nella realtà circostante. Da un lato si lega sia alla possibilità di essere sottoposta ad un *key*, sia ad una fabbricazione. Ma d'altra parte, tuttavia, si fa riferimento alle riflessioni di William James. Lo psicologo americano si chiedeva, infatti, quali fossero le circostanze che

permettono ai soggetti di pensare alla realtà delle cose: la realtà, di per sé, non è abbastanza, e ciò che conta sono i fattori di persuasività. Di fatto, osserva Goffman, lo studio del modo in cui si dissolvono gli inganni va di pari passo con l'analisi di come si costruiscono le fabbricazioni. Esistono pratiche convenzionali che delimitano gli episodi, separando al pari di parentesi l'attività convenzionale da quella dotata di un particolare *frame* sia spazialmente che temporalmente: nel caso dell'esperienza teatrale il sipario che cala, le luci che si abbassano o si riaccendono ne sono un tipico esempio. A ciò si collega la formula "persona-ruolo".

"La natura di un frame particolare, chiaramente, sarà collegata alla natura della formula persona-ruolo che sostiene. Non ci si può mai aspettare totale libertà tra individuo e ruolo e mai costrizione completa. Ma indipendentemente da dove sarà localizzata una particolare formula su questo continuum, la formula stessa esprimerà il senso nel quale l'attività incorniciata è inserita nel mondo circostante."¹⁰⁹

Sicuramente sono presenti fattori sociali nell'assegnazione delle parti, ma spesso sono richiesti anche requisiti "tecnici" che razionalizzano proprio la funzione sociale. Ma con le trasformazioni dovute ai *keying* ed alle fabbricazioni, vengono messe in discussione parti o personaggi: si viene così a creare una formula "ruolo-personaggio" relativa al diritto di partecipare in un modo particolare all'applicazione di un determinato *frame*.

Nel momento in cui la cornice si rompe¹¹⁰, possono potenzialmente verificarsi "straripamenti" e "inondazioni" del comportamento adottato. Ma può anche accadere che il comportamento dell'individuo possa mantenere l'organizzazione del ruolo ma in un *key* mutato.

¹⁰⁹ E. Goffman, *Frame analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, op. cit., pag. 296.

¹¹⁰ Ci sono sia rotture delle cornici specifiche delle rappresentazioni, sia atti che rompono il *frame* al di fuori di esse.

“Così, l’esperienza di un individuo entro un *frame* particolare può essa stessa produrre in lui un ciclo in crescendo di risposte, un prorompere di sensazioni che lo conducono dentro una aumentata o diminuita distanza dall’attività iniziale, aggiungendo o sottraendo una lamina dal *frame* della sua risposta. Ciò che abbiamo qui non è semplicemente una risposta eccedente nel *keying* (sovralaminata) o mancante nel *keying* (delaminata), ma abbiamo le circostanze che generano queste trasformazioni partendo da definizioni appropriate – circostanze che ci mostrano i limiti della capacità di un *key* nell’ordinare le convinzioni e le sensazioni di colui che ne fa uso.”¹¹¹

Questo rappresenta, in definitiva, ciò che viene a verificarsi nel caso di un *frame* teatrale a contrasto con la cornice di senso delle situazioni quotidiane in generale, e delle istituzioni totali in particolare. A proposito dell’esperienza teatrale, Goffman stesso ha accennato in *Asylums* l’importanza della rappresentazione scenica all’interno di un’istituzione totale sia come prova tangibile della collaborazione che può venire ad intercorrere tra il deviante ed il personale di riferimento, sia come uso di comunicazione pubblica che renda partecipe il mondo esterno di ciò che accade in una realtà così distaccata, sia come elaborazione dialettica di ciò che è avvenuto, di tematiche che coinvolgano tutti, di rievocazione di esperienze simili. La combinazione che interessa Goffman tra gli attori di teatro e le istituzioni totali risiede nel fatto che da un lato l’istituzione provvede a fornire un palcoscenico e garantisce un pubblico attento, dall’altro chi sta sul palco offre uno spettacolo gratuito. I primi possono avere un bisogno tale dei servizi altrui che, andando oltre quelli che sono i gusti personali, è possibile creare una relazione di tipo simbiotico. Tuttavia, come asserisce Goffman, il teatro che abbandona l’arte e si dà alla realtà possiede una “valvola di sicurezza” rispetto la possibilità di esperienza negativa in quanto alla fine si trasforma sempre in artificio. Sotto la falsità della rappresentazione c’è comunque la potenzialità di un effetto reale, pur se pertinente unicamente alla cornice: la rappresentazione stessa può mostrarsi

¹¹¹ E. Goffman, *Frame analysis. L’organizzazione dell’esperienza*, op. cit., pag. 385.

vulnerabile. Ma al di là delle vulnerabilità del *frame*, anche il senso soggettivo rispetto all'esperienza può rivelarsi vulnerabile (ad esempio nel caso della significatività di certe tipologie di potere o altri casi in cui si è di fronte ad un'informazione ridotta) [Goffman, 1974].

Esistono dunque cornici differenti per la rappresentazione teatrale e la realtà. Ma uno dei nodi della riflessione è il fatto che, come asseriva Artaud, il vero fine del teatro non è tanto lo spettacolo, quanto piuttosto l'incontro: senza la dimensione dell'incontro, non si può più parlare di teatro. Quando un soggetto appare nell'interazione con gli altri, ogni sua azione influenza sempre la loro definizione della situazione: a maggior ragione nel caso di una rappresentazione teatrale in un contesto totalizzante, in cui le molteplici dimensioni di senso vengono a sovrapporsi.

L'esperienza teatrale si fa dunque fenomeno vivente, luogo di incontro tra un gruppo di persone che si riunisce e si prepara alla rappresentazione ed un altro gruppo, che non è preparato ma si accinge ad assistere. Dall'unione di questi due gruppi si sprigiona una intensificazione della percezione collettiva, che muta nella sua qualità: si crea un qualcosa di unitario che conduce ad una visione più limpida delle cose, ad una messa in discussione collettiva della realtà e ad una coscienza più attenta. Il momento teatrale richiede la presenza degli spettatori, la loro presenza viva e il loro percepire immediato. Soltanto nella compresenza tra soggetti che svolgono ruoli diversi emerge una circolazione di senso che evoca – e discute – i “fantasmi” del mondo quotidiano. E il momento inatteso del teatro risiede proprio nello scambio dialettico che viene a verificarsi.

“Sono due i passaggi che portano alla rappresentazione: l'entrata in teatro e l'entrata in palcoscenico. Vi è un nesso in termini simbolici o vanno letti come simboli di separazione? Se il palcoscenico è in relazione con la vita, se il teatro è in relazione con la vita, allora le porte devono essere aperte e il passaggio dalla vita esterna al luogo di incontro deve essere

fluido. Ma se la sostanza del teatro è artificiosa, l'entrata in scena ricorderà all'attore che sta per accedere a un luogo speciale che esige un costume, un trucco, una maschera, un cambiamento di identità; il pubblico dovrà indossare un bel vestito per uscire dal mondo della quotidianità e accedere a un luogo privilegiato camminando su una guida rossa. Entrambi i momenti sono veri e devono essere confrontati con attenzione, perché ciascuno veicola possibilità molto diverse e sono legati a situazioni sociali altrettanto diverse. L'unico aspetto comune a tutte le forme di teatro è la necessità di avere un pubblico. E questo è più che ovvio: in teatro il pubblico completa le fasi del processo creativo.”¹¹²

Lo strumento teatrale, dando impulso all'assunzione di ruoli che vanno oltre lo stereotipo quotidiano, offre agli individui l'occasione di entrare nel vivo di un mondo differente e di un nuovo protagonismo, in cui la reinterpretazione della realtà circostante diviene vera e propria reinvenzione, costruzione di una nuova realtà che coinvolge in maniera differente i soggetti che interagiscono. Ed è a partire dalla co-costruzione di una realtà, di un *setting* condiviso, che è possibile accrescere la motivazione dei soggetti a compiere un processo cognitivo, che procede non dal sapere dell'altro, ma da sé, dalle proprie risorse, stimolando la ricerca e talvolta la creazione di nuovi punti di vista. Teatro quindi non come pura ricezione passiva, ma come strumento critico di analisi del proprio mondo quotidiano fatto di possibilità di esperienza pura di una realtà di tipo differente. È così che il modello d'azione teatrale come *forma mentis*, a prescindere da un esplicito riferimento teatrale concreto, diviene un vero e proprio *modus operandi*.

4.4 Le teorie performative

¹¹² P. Brook, *Lo spazio vuoto*, op. cit., pag.135.

Il *setting* teatrale può essere così considerato un genere particolare nell'ambito del più ampio contesto delle interazioni e delle forme di espressione umana, e quindi dei rituali dell'azione: le pratiche esperite sulla scena rispondono a norme comportamentali applicabili in maniera differente a quello che avviene nel palcoscenico della vita quotidiana.

La caratteristica principale dell'attività teatrale diviene l'alternarsi tra dimensioni di fissità e di fluidità dell'agire: se da un lato "si recita", ovvero si mettono in scena rappresentazioni che seguono un copione, talvolta assai strutturato, dei ruoli predefiniti e degli spazi definiti, dall'altra parte è possibile agire codici comportamentali e comunicativi nuovi, innovativi rispetto alle pratiche del senso comune. All'interno del *frame* teatrale – uno schema le cui componenti sono state delimitate in modo preciso, e che costituisce di per sé una cornice di senso – ruoli e strutture della vita quotidiana tendono ad esser messi in discussione e trasformati [Hoëm, 2001]. Allo stesso tempo è possibile agirvi sperimentando nell'ambito della *performance*, rendendolo anti-strutturato e quindi fluido, mediante l'utilizzo degli stessi strumenti del *setting* teatrale. La continua tensione che si crea tra i due livelli di struttura è l'area di azione del Self, che al pari della rappresentazione può mettersi in discussione nello spazio che intercorre tra i poli di fluidità e fissità, e nella relazione con l'Altro: il pubblico di riferimento, con cui necessariamente il *performer* interagisce.

“Il teatro è forse l'unica attività umana in cui è possibile notare in forma così evidente la natura mimetica dell'interazione sociale: assumere la prospettiva dell'Altro mediante l'atto consistente nel presentare o rappresentare qualcun altro è infatti parte integrante di quasi tutte le forme di attività teatrale, un atto che fa venire alla luce una prospettiva diversa da quella del quotidiano. Nel corso della rappresentazione qualcosa di familiare si trasforma, almeno per un po', in qualcosa di strano e in questo modo sono oggettivati uno o più aspetti della situazione

culturale della quale il lavoro teatrale è una parte. In tal senso, perciò, la rappresentazione teatrale è intrinsecamente riflessiva.”¹¹³

Punto nodale della riflessione appare così il riconoscere che la diversità dell'Altro fonda l'esistere dell'esperienza teatrale stessa, possibile unicamente nel distinguersi tra attore e spettatore. L'alterità riconosciuta diviene così uno specchio in cui affermare la propria e l'altrui pluralità. E l'attenzione alle dinamiche processuali, più che ai risultati prodotti, rende maggiormente esplicite le possibilità di unione con le pratiche della vita quotidiana.

Il detenuto-attore in primis agisce tra identità diverse: in tal modo, come afferma Schechner, il rappresentare si fa paradigma della *liminalità*, e la *liminalità* è letteralmente la soglia, lo spazio immaginario che separa e unisce gli spazi. È la zona *liminale* quella in cui avviene la *performance*. Il concetto di *limen* – la cui origine latina significa “margine” – è centrale nell'interpretazione dell'antropologo Victor Turner¹¹⁴. La *liminalità* è la fase intermedia di ogni rito di passaggio, in cui non si appartiene né alla struttura già acquisita né a quella che si va a creare: è una fase di perdita di riferimenti e di completa astrazione in cui ogni cosa appare strutturalmente sospesa. È un contesto ibrido - un momento di rottura, pieno di energia - in cui si mettono in discussione i modelli e le attribuzioni precedenti, nella scomposizione degli elementi costitutivi del sistema culturale vigente e nella conseguente ricomposizione libera. Il tutto a partire da una riflessione critica dei fattori socioculturali, agita attraverso una messa in scena performativa del proprio corpo.

¹¹³ I. Hoëm, *Teatro/Theater*, in A. Duranti (a cura di), *Culture e discorso. Un lessico per le scienze umane*, Meltemi, Roma, 2002, pag. 368.

¹¹⁴ È un concetto che Turner trasla dal lavoro di Arnold Van Gennep, che nel 1909 aveva pubblicato in Francia il volume *Les rites de passage*: un'analisi dei riti che accompagnano i cambiamenti dell'individuo o di un gruppo sociale, relativi alle fasi più delicate dell'esistenza umana. Ne sono un esempio i riti di iniziazione che richiedono lunghi periodi di isolamento ed allontanamento del soggetto dalla vita sociale, da trascorrere confinato in una *zona liminare*. Il *limen* per Van Gennep è una sorta di zona marginale, un limbo sociale e culturale in cui si gioca con i simboli culturali, sconvolgendo gli attributi di status che in precedenza connotavano l'individuo, e lì si ricompone in modalità inedite.

A tal proposito, Turner differenzia le società tra *liminali* e *liminoidi*. Le *liminali* sono le società in cui sono i fenomeni collettivi a prevalere, in relazione ai cicli stagionali o ai fenomeni di crisi: sono rituali a ciclo continuo, che esprimono il sistema simbolico collettivo, la visione tradizionale delle cose che non viene mai messa in discussione. Differentemente, nel *liminoide* si configura l'attributo del consenso, e l'accento è posto maggiormente sull'individualità. I due fenomeni si assomigliano, nel senso che il *liminoide* rassomiglia al *liminale* senza però esserne la copia: sono accomunati dalla medesima potenzialità trasformatrice dei simboli e delle appartenenze culturali, ma la prospettiva è difforme. Se il *liminale* deriva da un'obbligazione sociale, il *liminoide* si confronta infatti con una scelta personale [Bernardi, 2004]. Inoltre, il *liminoide* è la componente maggiormente spontanea tipica delle moderne società occidentali. Nella realtà attuale si è disgregato il precedente sistema sociale e religioso che viveva di rituali, ed al suo posto si è manifestata una pluralità di generi performativi specializzati, quali il teatro, la danza, la poesia ecc...: tutte modalità che originano dalla ricchezza simbolica dei riti antichi, e che si adattano alle pratiche della modernità mettendo in campo una pluralità di linguaggi. Schechner, non a caso, parla di “spettro ampio della *performance*”, che comprende non solo le arti ma il comportamento performativo tutto (i fenomeni sociali in cui è presente l'attributo di performatività). Sono pratiche che si fondano sullo svolgersi di un processo costruttivo in cui si amalgamano in tre fasi il fare, l'osservare ed il ri-fare, alla stessa maniera del metodo teatrale del laboratorio. Ovvero che presentano i medesimi meccanismi di base, di cui il più rilevante è il *restored behaviour*: una modalità di azione del soggetto – individuo singolo o sociale – per cui si recupera un comportamento e lo si ricompone nuovamente in maniera indipendente dai meccanismi di causa ed effetto che lo hanno prodotto. All'interno dell'insieme delle azioni umane, tipiche dell'interazione, ve ne sono alcune in cui si mostra più chiaramente percepibile la funzione che la *performance* svolge nello schema di comportamento. Il teatro è una di queste

aree, il cui “valore sopravvissuto” risiede nel suo offrire all’espressione umana una dimensione che non è riproducibile.

La pratica teatrale si distingue allora dalle altre pratiche della *performance* in quanto si costituisce proprio come tentativo di rapportare in maniera efficace tutti i linguaggi estetici, e lo fa nel concreto svolgersi di fronte ad un pubblico, svanendo nell’atto stesso del suo prodursi. Così, permette sociologicamente sia l’osservazione del comportamento umano come un genere performativo (nel senso inteso da Goffman), sia lo studio della forma d’arte come genere di interazione personale o sociale di natura rituale.

Possono quindi essere annoverate sette *key-areas* in cui teorie della performance e scienze sociali coincidono [Deriu, 1999]:

1. la performatività del quotidiano
2. la struttura del rituale, in alcune pratiche quali il comportamento, la politica, lo sport ecc...
3. la pluralità dei modi di comunicazione
4. le connessioni tra il comportamento umano e quello animale, in particolare nel gioco e nel rituale
5. la psicoterapia
6. l’etnografia e la paleoantropologia
7. l’assonanza tra la costruzione di teorie unificate della performance e le teorie del comportamento.

E le pratiche originarie del teatro, che lo sviluppo della società ha lentamente abbandonato a favore di un’altra concezione dell’azione teatrale, sono recuperate in altre forme di comportamento, in altri tipi di *performance*. Di cui il teatro è, quindi, unicamente una modalità in cui i meccanismi della performance si esplicano.

Nella rappresentazione scenica – la *performance* – acquisisce una particolare rilevanza il significato del gesto. Questo termine, considerato l’unità minima d’ogni atto di comunicazione interpersonale, non è usato secondo l’accezione propria del senso comune: intende piuttosto ogni

comportamento cui sia possibile accordare un significato sia secondo il soggetto che lo mette in pratica, sia da parte dell'interlocutore che osserva. Di per sé il gesto non è nulla, ma sono i due attori dell'interazione che devono determinarne il significato prima di poter a loro volta agire [Turner, 1956; Ciacci, 1983]. Se di per sé è incompleto, necessita di un rapporto simbolico tra il significato che l'attore sociale desidera comunicare e la reazione ad esso anticipata da parte dell'interlocutore [Mead, 1934], e lo stesso avviene in una *performance* teatrale. I gesti possiedono al loro interno un significato, sono dei simboli significativi che rivestono lo stesso senso per tutti coloro che partecipano alla situazione, che fanno parte di una comunità sociale. E il linguaggio cristallizza i significati di ogni gruppo sociale [Berger, Luckmann, 1966]. Si sviluppa così una relazione simbolica che collega tre unità: il segno, il referente e il soggetto che interpreta il legame tra i primi due.

La produzione dello stigma risponde a questo modello comunicativo e rappresentativo: un'istituzione totale costituisce un contesto argomentativo che possiede un particolare vocabolario situazionale, che dà senso ad ogni elemento comportamentale.

“L'attribuzione del significato non solo segue il gesto ma costituisce pure un criterio o standard in base al quale ego giudica il proprio gesto dopo averlo compiuto. Spesso, parlando o agendo, l'individuo bada ai gesti che compie e li ripete o modifica in modo che si attaglino più da vicino al significato che originariamente desiderava esprimere.”¹¹⁵

Secondo il modello d'interpretazione interazionista, dunque, il gesto è performativo: ciò significa che è a partire dall'identità comunicata ed espressa direttamente o meno attraverso di esso, che gli individui in interazione tra loro decidono come comportarsi con l'attore sociale che lo mette in pratica. La

¹¹⁵ R.H. Turner, *L'assunzione del ruolo altrui, del relativo "standpoint e il comportamento in termini del gruppo di riferimento*, in Ciacci M. (a cura di), *Interazionismo simbolico*, il Mulino, Bologna, 1983, pag. 92.

condotta performativa afferma un'identità, ed è strettamente legato al processo di *role taking* teorizzato da Mead.

E la metodologia teatrale, al pari dei rituali di interazione, evidenzia le sue radici comuni con le attività rituali di tipo antropologica (le culture orali tipiche delle società tribali), che richiamano la natura *liminale* e l'aspetto performativo della rappresentazione teatrale, e che possono essere viste come pratiche che ricollegano nello spazio realtà differenti. Non a caso, la distanza tra un rito ed il teatro è breve. Che una *performance* venga chiamata rituale o teatro dipende alla fine dal contesto, dalla funzione, dalle circostanze e dai soggetti coinvolti.

Alla radice dell'albero genealogico del rituale sta la ritualizzazione del mondo animale, a cui fa seguito il rituale sociale dei primati non umani. Lo stadio successivo è quello del rituale umano, che si differenzia in tre grandi ramificazioni:

- il rituale religioso (l'azione sacra fatta di parole/gesto/mito)
- il rituale sociale (tipico delle attività quotidiane)
- il rituale estetico (delle arti)

La ritualità del teatro sociale trae origine dall'incontro tra le due ultime tipologie di rituale, a loro volta connessi alla performatività del rito religioso. La rappresentazione teatrale trae così le sue origini dal *frame* del rituale: è lo stregone, lo sciamano che non si limita a riprodurre o mimare gli avvenimenti, ma li percepisce con forza estrema, li rivive con tutta la loro violenza ed originalità, di fronte ad un pubblico che gli fornisce un consenso [Lévi-Strauss, 1958]. Allo stesso modo, nel rito teatrale si realizza l'unità tra l'esperire della mente e la percezione del corpo, tra processo consapevole ed inconscio, tra staticità e movimento [Orioli, 2001]: chi recita fa uso di una maschera per trascendere il proprio essere, avvicinandosi all'unità originaria di vita psichica ed organica mediante la simbolizzazione della creazione espressiva. Come in un rituale tradizionale, inoltre, si realizza un unicum nel rapporto immediato scena-attore-spettatore.

Per Schechner, il rituale diventa così un modello da porre alla base della sua idea di teatro, per quattro ragioni specifiche:

1. attualizza eventi del passato, o del mito;
2. è necessario e funzionale da un punto di vista sociale, in quanto si realizza prevalentemente in particolari occasioni della vita sociale;
3. avviene di concerto con la presenza di regole del gruppo, che ne garantisce e assicura l'esecuzione;
4. si manifesta come un evento, come qualcosa di unico e irripetibile.

È, dunque, una questione primaria di legami, connessioni dialettiche (tra passato e presente, tra tempo e spazio, tra *performer* e spettatore, tra individualità e socialità). In tal senso, l'evento teatrale può essere visto come una sorta di rito dell'epoca moderna, della società postindustriale e della cultura postmoderna.

La pratica teatrale si fonda sulla centralità della rappresentazione, e quindi del *performer*: lo spazio della rappresentazione si dà nei suoi atti, trasformandosi continuamente al pari di una narrazione che si sposta da un luogo ad un altro. La sua entrata nella scena avviene nel momento esatto in cui dà avvio alla sua *performance* alla maniera di un rituale, alla stregua di un rito di iniziazione, in grado dunque di ricongiungere il livello soggettivo con la dimensione sociale espressa dal pubblico, ovvero la rappresentazione simbolica e l'esecuzione di una cerimonia prettamente pubblica [Valentini, 1984].

Nella rappresentazione prendono vita molteplici esperienze, che Schechner ordina nella sequenza ternaria relativa sia al singolo sia al gruppo che assiste, e che corrisponde a tre fasi. La fase *preliminare* è quella tipica della distruzioni, della disgregazione delle resistenze e degli stereotipi; la fase intermedia è quella *liminale*, in cui la pratica è determinata dalle regole del rituale, che permettono il passaggio delle conoscenze ma anche della soggettività verso l'alterità; la fase *postliminale* è reintegrativa, ovvero indica quella condizione specifica in cui si ricostruisce e si manifesta un nuovo Sé. Tutto, allora, ruota attorno al concetto di limite: è la soglia che permette la fusione tra le varie fasi, e soprattutto l'opposizione di termini quali

comportamento e rappresentazione, affermazione e negazione di sé, invenzione e convenzione... tutti momenti biunivoci che si ricompongono nella *performance* verso l'identità sociale ed il riconoscimento altrui. Nel passaggio trasformativo, Schechner arriva a postulare il diretto coinvolgimento – oltre la partecipazione – dello spettatore nella rappresentazione, che la esperisce direttamente piuttosto che osservarla come oggetto che si trova al di fuori.

La ritualità, il gesto, la *performance* domandano una riflessione non solo a chi le agisce, ma anche chi si trova ad assistere alla rappresentazione è portato a ricercare in sé le cornici interpretative più consone a questa particolare forma di gioco. La capacità di codificare quello che vuol significare la narrazione implica la possibilità di poter definire il proprio universo sociale, la propria identità che si esprime anche attraverso le forme comunicative.

“Il teatro è utile a farci rammentare la natura arbitraria di tutte le istituzioni umane, comprese le nostre concezioni di linguaggio e performance.”¹¹⁶

Come riflette Victor Turner nella sua analisi antropologica del teatro, tutto ha origine dal *social drama* [Turner, 1982]. Il dramma sociale prende avvio dalla rottura di una norma, di una regola collettiva e morale, di un uso condiviso: una volta apparso all'orizzonte del sociale, difficilmente può essere nascosto o eliminato. Da esso si sprigiona un sentimento di crisi crescente che determina sia una frattura che una svolta nelle relazioni tra gli individui della collettività, i cui antagonismi latenti si fanno visibili facendo esplodere una conflittualità sociale tra gruppi, etnie, categorie, ruoli e status. Quello che il *social drama* fa emergere, sono quindi gli elementi oppositivi e contraddittori della realtà quotidiana la cui risoluzione richiede una rivisitazione dell'assetto socioculturale fino a quel momento legittimato. La sua specificità risiede nel fatto che si verifica in particolar modo nelle fasi di passaggio, nel *limen*, e per

¹¹⁶ I.Hoëm, *Teatro/Theater*, in A. Duranti (a cura di), *Culture e discorso. Un lessico per le scienze umane*, op. cit. , pag. 370.

la sua ratio di messa in crisi del sistema sociale è stato spesso oggetto di rielaborazione teatrale, in particolare dal teatro degli anni Sessanta.

Il mutamento sociale nel modo in cui è inteso da Turner - attraverso la *performance* del binomio corpo-mente - permette l'analisi su ciò che socialmente pare immutabile, come i ruoli, la normatività, gli status, ed un conseguente cambiamento di alcune dimensioni della società stessa. Nei drammi sociali si presenta l'origine delle trasformazioni, ed in essi prendono vita le opere d'arte, tra cui il teatro. È il luogo della creatività, in cui il nuovo si presenta senza avere la certezza di affermarsi. Il verbo *to perform*, infatti, indica la produzione di qualcosa, anche l'esecuzione di un dramma. Ma da ogni esecuzione è possibile generare qualcosa di nuovo, una trasformazione di simboli e significati, così come della *performance* stessa nel suo agirsi, mutando le tradizionali cornici cognitive. Per questo ogni attività performativa è sia riflessiva che oppositiva, è il compimento di un'esperienza che vive della riflessione su se stessa. Che genera, a livello più ampio, una forma di *metacommento sociale*, un qualcosa che un gruppo racconta a se stesso su se stesso. La collettività, in tal modo, impara rappresentando e conoscendosi.

Schechner riprende l'analisi di Turner, nell'ipotesi di centralità dell'attore. La parte assume nuove configurazioni nel processo di prova, in cui possono avvenire momenti di profonda autorilevazione. In esso, si afferma una dinamica relazionale tra testo, attore, regista e scena che si sviluppa attraverso successive sperimentazioni agite proprio nel *liminale*.

L'agire del corpo diventa così il mezzo per acquisire consapevolezza sulle esperienze vissute, ma anche per farne delle nuove: il teatro parte dal sociale, ne riflette i nodi critici per, alla fine, farvi ritorno. È in tal modo che il teatro si assimila sempre di più alla dimensione della vita.

Tutta l'arte del Novecento è imperniata sulla trasgressione della tradizionalità dei rituali. La riproducibilità dell'opera d'arte del Novecento [Benjamin, 1936] fa sì che la rappresentazione stessa sia modulare, dinamica, performativa, in opposizione alla costrittività del rito classico: l'irrompere del movimento mette in contatto province di significato, mondi di realtà altrimenti diversi, e spesso

apparentemente incompatibili tra loro: ciò che viene varcato, in ultima istanza, è il confine tra mondi di vita separati [Romania, 2008]. Al contempo, si evidenzia quanto il valore delle definizioni interiori sia percepito in maniera particolare nei mondi dell'arte. Le figure estetiche del Novecento non sono compatte, ma tendono a scomparire, moltiplicarsi, dissolversi per denunciare inquietudini tipiche di una realtà che non è più compatta e monolitica. Questo è allora il significato più profondo della messa in scena di rappresentazioni teatrali all'interno delle istituzioni totali: la conoscenza del mondo altrui, nonché del proprio, può essere motivo di riflessione sul proprio Self e di criticità dell'intero sistema sociale.

L'evento teatrale ha come ultimo tema la messa in scena della condizione umana, ed è teatro solo perché viene presentato e recepito come tale: in realtà è il comportamento dell'uomo, e i suoi meccanismi, ad essere rappresentato.

PARTE II

IL TEATRO SOCIALE E LE SUE POSSIBILITÀ

CAPITOLO V

Il teatro sociale e i suoi significati

5.1 La rivoluzione di Basaglia

Il 1961 può essere considerato l'anno per eccellenza in cui una visione alternativa dei meccanismi sociali collettivi trova espressione grazie alle interpretazioni di alcuni intellettuali. È, infatti, l'anno in cui Goffman pubblica la raccolta di saggi *Asylums*, e Foucault dà alle stampe *Folie et deraison*, la sua tesi di dottorato. Ma è anche il momento in cui Franco Basaglia assume la direzione del manicomio di Gorizia, sancendo una tappa fondamentale nelle riflessioni per una psichiatria alternativa: la pratica manicomiale è adesso esperita per essere mutata dal suo interno. *Fil rouge* dei tre contributi, la scoperta dell'istituzione totale come luogo in cui si esplicitano le dinamiche di potere tacitamente approvate dalla società, dei meccanismi di segregazione e oggettivazione dei reclusi, della comune visione classificatoria dei comportamenti umani: nella concretezza del vissuto, ogni infrazione rispetto la norma del "vivere civile" necessita socialmente di una sanzione, che spesso coincide con una particolare forma custodialistica di reclusione, o con una terapia ri-educativa sgradevole, poco tollerante se non terrificata. Tale visione delle cose si traduce nell'assunzione da parte del mondo intellettuale della responsabilità di riflettere sui significati dell'istituzione che ricadono al di fuori, in modo da poter fornire una chiave interpretativa che sia nuova, realmente soggettiva e comunitaria nel suo profondo, piuttosto che implicitamente monodirezionale ed eterodiretta.

L'approccio di Franco Basaglia appare dunque una certa visione, una maniera di "essere nel mondo" che è al contempo tecnico, politico, esistenziale ed esperienziale, in quanto le criticità dell'agire si riflettono necessariamente

sui saperi e sulle pratiche. Il malato mentale, nella sua posizione, assume il duplice ruolo di punto di osservazione e metro di giudizio dell'intera realtà, da cui far scaturire idee atte al cambiamento sociale, al superamento della logica dell'oppressione e verso il pieno riconoscimento dell'Altro.

“Per Basaglia, lavorare al cambiamento sociale significa essenzialmente superare i rapporti di oppressione e “vivere la contraddizione del rapporto con l'altro”, accettare la contestazione, dare valenza positiva al conflitto, alla crisi, alla sospensione del giudizio, all'indebolirsi dei ruoli e dell'identità. Solo in queste situazioni di contraddizione aperta, “quando il medico accetta la contestazione del malato, quando l'uomo accetta la donna nella sua soggettività”, può nascere quello “stato di tensione che crea una vita che non si conosce” e che rappresenta “l'inizio di un mondo nuovo”. »¹¹⁷

Il contributo fornito dalla riflessione di Basaglia¹¹⁸ prende avvio proprio dalla concezione goffmaniana delle strutture totali, la cui interpretazione è riuscita nell'intento di smascherare l'ideologia che le sottende e che, oltre ad essersi formata a causa di, è stata alimentata dal pregiudizio stesso. Il *label* è

¹¹⁷ M.G. Giannichedda, *Introduzione* a F. Basaglia, *Conferenze brasiliane*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2000, pag. XXI.

¹¹⁸ Il pensiero di Basaglia appare sempre in linea a quanto accade e si manifesta nella società, vigile rispetto ai contributi e agli sviluppi sociali di cui si fanno portatrici altre discipline. In relazione all'influenza esercitata dal mondo esterno nelle riflessioni sociali, è possibile identificare quattro fasi intorno a cui prendono sempre più forma l'orientamento e le posizioni di Basaglia:

1. il biennio 1952/53 vede il suo incontro con la cultura e l'ideologia psichiatrica;
2. fanno seguito alcuni anni di studio e riflessione sulla situazione umana, considerata da tutti i punti di vista, prendendo le distanze dalle asserzioni che sanciscono divisioni nette tra soggetti (in particolare, la distanza tra malattia e normalità);
3. il periodo intorno al 1965/66, in cui, a seguito del contatto e della presa di coscienza della realtà manicomiale, prende sempre più corpo la negazione dell'istituzione, e quindi una nuova ideologia della società che vede nella deriva istituzionale e totalizzante la produzione stessa della malattia mentale;
4. dal 1970 in poi, fino alla sua scomparsa, è il periodo della lotta per una trasformazione completa, alla radice dell'istituzione psichiatrica, al fine della ricerca di nuove modalità terapeutiche che niente abbiano a che fare con il custodialismo istituzionale.

A ciò, va affiancata la considerazione dell'impegno di Basaglia nelle esperienze concrete, quali lo smantellamento dell'ospedale psichiatrico di Trieste, l'apertura ai servizi esterni e la creazione di servizi territoriali, la comunità terapeutica, l'implementazione del movimento Psichiatria Democratica, il contributo allo sblocco legislativo della Legge 180.

considerato l'unico dato obbiettivo: la natura delle punizioni e delle prassi di reinserimento appare puramente discriminatoria e orientata all'esclusione dei soggetti - non alla loro riabilitazione effettiva all'interno di un contesto sociale -, mentre la pena si manifesta socialmente necessaria in virtù dell'esistenza medesima dell'istituzione. L'uomo ha da sempre insito nella sua natura il desiderio di dominare l'Altro: se ciò è un elemento endemico, diventa nodo critico, e quindi fattore innaturale, nell'attimo in cui il controllo si istituzionalizza quale fenomeno oppressivo. Quando, come afferma Basaglia, l'organizzazione sociale approfittando delle sue contraddittorietà mette in opera un circuito di controllo finalizzato sì alla distruzione del contrasto, ma anche all'esperire le due polarità opposte ora in una maniera, ora nell'altra. In tal senso il concetto di istituzione è divenuto negativo: è il viverla nella sua accezione totalizzante ad essere il termine negativo, in quanto implica non il suo completamento, piuttosto il completamento dell'identificazione dei soggetti con l'istituzione medesima. Ecco perché i contesti totali, nati con uno scopo preciso (ad esempio la cura del malato), vengono ad assumere un significato nuovo. Le persone si identificano nel ruolo negativo, istituzionalizzandosi, e la finalità della struttura diviene così il mantenimento della logica di controllo sociale, determinando nei fatti una situazione altamente ghetizzante.

L'azione collettiva opera mediante due tipologie di organizzazioni – le istituzioni e le organizzazioni – la cui differenza primaria sta nella diversità di giudizio a cui vengono sottoposte da parte del più generale sistema sociale.

“Il giudizio delle organizzazioni avviene in termini di *efficienza*, il che significa raggiungimento dello scopo con un massimo contenimento dei «costi». Alle istituzioni non si chiede invece che operino con un massimo di efficienza; anzi, non si bada neanche che raggiungano lo scopo, - che è spesso puramente verbale e ideologico. Quel che il sistema si attende dalle istituzioni è che esse svolgano determinate funzioni che prescindono completamente dallo scopo dichiarato, che vanno spesso in senso opposto, e che nessun rappresentante ufficiale del sistema sarebbe mai

disposto ad ammettere (in termini sociologici, «funzioni latenti»).»¹¹⁹

Funzione latente primaria delle istituzioni totali, è quindi il mantenimento dello status quo, la preservazione del modello sociale collettivamente imposto: per Basaglia, è la precisa conservazione dei confini tra soggettività differenti, dei rapporti interni che intercorrono tra i vari sistemi e sottosistemi, della distribuzione delle risorse, prima fra tutte il potere.

Il focus della sua interpretazione è dunque la presa di coscienza dei meccanismi discriminatori (in prima istanza tra individuo sano e malato), prodotti di una situazione sociale che nel profondo è basata sui principi della divisione di classe e del lavoro. Per questo appare dovuto infrangere le barriere dell'istituzione, abbattere il limite tra interno ed esterno in modo che la diversità possa mischiarsi a quella che è la realtà collettiva. Oltrepassare, quindi, l'imperativo della relatività della norma per assimilare le contraddizioni presenti nella società.

Basaglia, assieme alla moglie Franca Ongaro Basaglia, cura nel 1968 l'edizione italiana di *Asylums*, facendo proprie le riflessioni del sociologo in merito alle strategie di sopravvivenza adottate dai reclusi – in particolare gli internati negli istituti psichiatrici – lasciando così allo scoperto le incongruenze e le responsabilità finali delle situazioni formalmente strutturate, vere e proprie produttrici di processi attivi di devianza.

“Un’istituzione totale così come viene definita da Goffman, può essere ritenuta come il luogo in cui un gruppo di persone viene determinato da altre, senza che sia lasciata una sola alternativa al tipo di vita imposto. Appartenere ad una istituzione totale significa essere in balia del controllo, del giudizio e dei progetti altrui, senza che chi vi è soggetto

¹¹⁹ G.A. Gilli, *Una intervista: la negazione sociologica*, in F. Basaglia (a cura di), *L'istituzione negata*, Einaudi, Torino, 1968, edizione consultata Baldini & Castoldi, Milano, 1998, pag. 341.

possa intervenire a modificarne l'andamento e il significato.»¹²⁰

Secondo tale impostazione, il Self di ogni soggetto è definito in base al suo livello di devianza, e la dimensione istituzionale si fonda sull'assenza di valore dell'internato, definita a priori e perciò giustificata a livello concreto. Goffman ha svelato, definendone l'intima natura repressiva, la profonda ratio discriminatoria e di esclusione che si cela dietro ogni intervento cosiddetto "terapeutico": la necessità di ogni forma di punizione è, in realtà, fattore che giustifica l'esistenza stessa dell'istituzione. Per questo motivo la società è colma d'ogni genere di criminalizzazione, di cui le condizioni del malato di mente e del detenuto sono solo alcuni casi tipici: ognuno può essere stigmatizzato, ciascun attore può venire criminalizzato nel momento in cui non appare più utile all'organizzazione vigente, può essere eliminato con gli strumenti del pregiudizio e del preconetto. Le istituzioni, infatti, non sono atte alla tutela del cittadino ma alla conservazione ed alla difesa dello Stato nella maniera in cui è. E, in definitiva, del *modus* della società: è questa che costruisce attivamente la natura del pregiudizio attraverso l'espressione dei suoi valori, è la collettività sociale a determinare l'immagine della devianza, e lo sviluppo di ogni carriera morale. Basaglia, ponendo tra parentesi la realtà della malattia mentale – e quindi dell'essere devianti – evidenzia come i trasgressori rispetto alle norme sociali possano costituire una sorta di "terzo mondo" tra i soggetti tutti dell'ordine occidentale. In tal caso, è la scienza che conferma e aggiunge il *label*, creando di fatto quel "vortice degli inganni" che definisce ogni malato sociale come incomprensibile, come altro, come indesiderato, come oggetto. In tal modo, ha reso possibile un approccio univoco, antiterapeutico nella sua essenza, oggettuale nel suo profondo, basato su una relazione in cui il secondo elemento non può esistere se non come fattore da inglobare ed incorporare nel più ampio e rassicurante modello sociale di riferimento. Anche il modello medico appare dunque una copertura

¹²⁰ F. Ongaro Basaglia, *Rovesciamento istituzionale e finalità comune*, in F. Basaglia (a cura di), *L'istituzione negata*, Einaudi, Torino, 1968, edizione consultata Baldini & Castoldi, Milano, 1998, pag. 323.

delle istituzioni totali, il cui fine – repressivo e carcerario – è la gestione degli elementi sociali arrecanti disturbo all'ordine delle cose [Basaglia, 1968]. Ogni contesto rigidamente formalizzato può essere sociologicamente interpretato quale la forma di sanzione definitiva rispetto la possibilità di “contagio” del diverso, il luogo in cui il “germe” viene organizzato e controllato, reso inoffensivo. Per cui, ogni individuo inserito in un *frame* del genere è oggetto di una forma di violenza originaria - la violenza del sistema sociale - che lo spinge al di fuori della produzione e della vita comunitaria.

Tuttavia, è proprio lo svelamento di tale finalità a rendere invalidante il modello ri-educativo vigente nelle istituzioni totalizzanti: invece di essere dedite alla cura dei soggetti, in realtà sono deputate alla loro totale distruzione. Ad esempio, la medesima relazione terapeutica si rivela l'applicazione di una dinamica perpetua di esclusione: il medico – soggetto di potere (il Potere maiuscolo di matrice foucaultiana) – è parte attiva della violenza di questo processo; il paziente, viceversa, ne è l'oggetto, a-dialettico e a-problematico, collocato in un luogo lontano ed estraneo alla realtà sociale. Al pari del rapporto servo-padrone.

“Gli esempi potrebbero continuare all'infinito, toccando tutte le organizzazioni in cui si organizza la violenza. Ciò che accomuna le situazioni limite riportate, è la *violenza esercitata da chi ha il coltello dalla parte del manico, nei confronti di chi è irrimediabilmente succube*. Famiglia, scuola, fabbrica, università, ospedale sono istituzioni basate sulla netta divisione dei ruoli: la divisione del lavoro [...]. Ciò significa che quello che caratterizza le istituzioni è la netta divisione fra chi ha il potere e chi non ne ha. Dal che si può ancora dedurre che la suddivisione dei ruoli è il *rapporto di sopraffazione e di violenza tra potere e non potere, che si tramuta nell'esclusione da parte del potere, del non potere*: la violenza e l'esclusione sono alla base di ogni rapporto che si instauri nella nostra società.”¹²¹

¹²¹ F. Basaglia, *Le istituzioni della violenza*, in F. Basaglia (a cura di), *L'istituzione negata*, Einaudi, Torino, 1968, edizione consultata Baldini & Castoldi, Milano, 1998, pag. 115.

Continua Basaglia, che i diversi livelli con cui viene gestita la violenza dipendono dal bisogno di chi detiene il potere di celarla e mascherarla: da qui nascono quelle che definisce “istituzioni della violenza”, la cui strutturazione giustifica la violenza e l’esclusione sul piano della necessità, quali conseguenze di finalità educative, colpe o malattie [Basaglia, Onagro Basaglia, 1968].

Tali organizzazioni totalizzanti devono la loro sopravvivenza alla spoliazione di ogni ruolo umano di coloro che vi si trovano all’interno. La devianza si mostra quindi quale scusante e spiegazione per la messa in atto di ogni arbitrio e quindi di ogni forma di sopraffazione. Come affermano i coniugi Basaglia,

“se il malato è incurabile e incomprensibile, l’unica azione possibile è oggettivarlo nella realtà istituzionale, nella cui azione distruttiva egli dovrà identificarsi.”¹²²

L’istituzione opera attivamente sul corpo malato, sul soggetto deviato, lo ricostituisce in linea con il processo di oggettivazione che ha compiuto. Al recluso, profondamente istituzionalizzato, non resta che la percezione di un vuoto emozionale, di un annientamento feroce della sua personalità atto a renderlo inoffensivo verso la collettività esterna. Al contrario, la soggettività può essere considerata quale tecnologia complessa che necessita di un mantenimento di determinati presupposti affinché sia in grado non soltanto di sussistere, ma anche di continuare a “funzionare”.

L’istituzione totale ha creato tale oggettivazione a sua immagine e somiglianza, lo ha riempito di contenuti filtrati dall’accettazione sociale, ha strutturato l’internato in modo tale che questi sia la conferma della validità delle proprie assunzioni e dei propri principi. E le strutture stesse preposte -

¹²² F. Basaglia, F. Ongaro Basaglia, *Postfazione* in E. Goffman, *Asylums*, Einaudi, Torino, 1968, edizione consultata 2003 (2006), pag. 406.

mediante la separazione - alla totalizzazione dei reclusi rafforzano la funzione sociale di sicurezza, al fine di mantenere e garantire l'ordine pubblico. Le istituzioni dominano, esercitano il loro potere osservando, diagnosticando, classificando e orientando in relazione ad un processo di etichettamento che incasella e definisce i soggetti all'interno di un ordine rassicurante espresso in uno spazio chiuso, liminale. Di conseguenza, la comunicazione tra individui non può che essere filtrata da una definizione che non permette alcuna possibilità di diniego. Ed il paradigma scientifico corre in soccorso di tale orientamento del reale, attraverso i suoi dogmi si fa portatore della retorica di una falsa neutralità. Dando in tal modo conferma alle parole di Marcuse, per cui discipline quali la sociologia e la psicologia hanno sì contribuito ad alleviare condizioni subumane, creando un progresso mentale e materiale, ma al contempo hanno pure testimoniato l'ambivalenza del progresso stesso, che soddisfa nel mentre esercita il suo potere repressivo, e reprime nel mentre soddisfa [Marcuse, 1964].

Nel campo del sapere medico/scientifico, l'incontro medico-paziente si attua nella dimensione corporale del malato. Tale corpo è differente dal corpo vissuto dal soggetto, che è inteso nel senso della totalità delle implicazioni soggettive inerenti: il corpo con cui si rapporta il medico è percepito nella sua materialità, nella sua oggettività, oltre l'individuo specifico cui appartiene, che lo esperisce e lo rende significativo. Il corpo oggettivato della relazione medica è il secondo polo - puro oggetto senza altra alternativa - di un rapporto, in cui il primo è il soggetto estraneo che lo esamina. Nella fattispecie dell'incontro psichiatrico, invece, l'incontro non può avvenire parimenti sul corpo: l'assunzione di un corpo malato come fondamento di questo particolare tipo di rapporto impone al disagio mentale proprio quel ruolo di oggetto su cui l'istituzione totale che lo deve tutelare si fonda. Ecco perché la scienza "fabbrica" una tipologia di malato a sua immagine, relativa alla metodologia terapeutica che adotta, e a sua volta la malattia¹²³ si adegua a quello che

¹²³ Le conseguenze nefaste per il Self del soggetto, relativamente al livello di istituzionalizzazione che si trova a subire, non possono essere ritenute la diretta evoluzione

L'istituzione rivela nel recluso, confermandone implicitamente la validità dei mezzi e quindi dei principi. Con ciò si spiega anche la "degradazione morale" goffmaniana in merito al malato istituzionalizzato. Ma il significato della malattia si mostra completamente differente. Esso è frutto dei meccanismi di *labelling*, strettamente correlati e incrementati dalle strutture sociali preposte all'istituzionalizzazione degli individui. Come già riflettuto da Goffman, la particolare tipologia delle strutture e delle organizzazioni istituzionali, più che sostenere il Self del paziente, lo costituisce. Il recluso assume su di sé l'istituzione, incorpora l'immagine che l'organizzazione totale gli impone, aderendo di fatto ad una nuova identità che è quella che gli è imposta dall'esterno. Nella negazione di ogni desiderio, azione, pulsione e decisione autonoma, egli diviene unicamente un corpo vuoto vissuto nell'istituzione, per l'istituzione medesima, addirittura al punto di poter essere assimilato alle sue stesse strutture fisiche [Basaglia, 1968]. Ovvero, se la problematica sta nella perdita identitaria da parte dell'internato, l'istituzione, attraverso i suoi parametri, si adopera per ricostruirne una nuova proprio per mezzo di quel rapporto oggettivante derivato dagli stereotipi sociali e culturali. E di reintegrarlo nella società, preservando però l'insieme dei pregiudizi e delle paure nei suoi confronti che hanno determinato il suo incasellamento e di conseguenza quella devianza che di fatto continua a rappresentare.

In tal senso allora, per Basaglia, il malato mentale assume l'istituzione in sé, rendendo il proprio corpo equiparato all'immagine che gli ha fornito la struttura in cui è inserito. Così il malato si trasforma in un corpo pericoloso

della malattia ma differiscono secondo la particolarità del rapporto instaurato con lo psichiatra, e quindi con la società che questo rappresenta:

- il rapporto aristocratico (il piano della relazione è quella della reciprocità dei ruoli sociali, per cui il paziente - depositario del potere economico - ha un potere contrattuale che riesce ad opporre al potere tecnico del medico);
- il rapporto mutualistico (la reciprocità della relazione è attenuata, in quanto il potere tecnico si riduce a fronte di un maggior potere arbitrario, mentre il "mutuato" non ha sempre coscienza della propria forza dialettica. La reciprocità dipende dal grado di maturità e di coscienza di classe del paziente, ma è lo specialista a determinare il tipo di rapporto);
- il rapporto istituzionale (la relazione è asimmetrica, essendo sbilanciata a favore del potere del medico: il malato, unicamente per il fatto di essere recluso all'interno di un'istituzione, è socialmente percepito quale privo di diritti).

vissuto nell'istituzione, per l'istituzione, tanto da essere considerato parte integrante delle sue stesse strutture fisiche [Basaglia, 1982]. L'individuo che prima non poteva essere reso oggetto senza un valido motivo, nel varcare la soglia dell'istituzione risulta finalmente domato, incasellato nell'etichetta (ufficializzata anche dal sapere scientifico) e reso di conseguenza inoffensivo. Questo processo altro non è che la risultante dell'azione di dominio e prevaricazione esercitata dal soggetto che socialmente si percepisce come più forte proprio perché detentore delle regole del gioco, accordategli dalla collettività stessa.

A parere di Basaglia, tutto il sapere medico si orienta dunque in ultima analisi al controllo e alla repressione della malattia, intesa come diversità: il malato non è sottoposto ad un trattamento di cura in quanto soggettività, ma quello che viene reiterato attraverso i meccanismi curativi è il ritorno dell'individuo nel circuito produttivo, strutturato su logiche di potere.

Scienza e istituzioni appaiono i due volti dell'organizzazione sociale, di cui in definitiva altro non sono che le "braccia armate", puri sistemi di controllo del disforme. Da un lato si nota lo spazio concreto delle mura di contenimento, ovvero dell'internamento, sequestro e custodia del malato secondo una prassi di necessità della tutela. Dall'altro, si riconosce la funzione asservile di un sapere astratto, dissociato nel suo intimo dalla scoperta delle sue finalità asilari, e dunque non mediche, non curative. Il distacco tra i due scopi viene artificialmente ricomposto negli aggiustamenti interni all'istituzione, nell'organizzazione statuale ereditaria del complesso di norme e valori dominanti. In tale ottica, il medesimo mandato sociale del tecnico (medico, custode, ecc...) si riconosce in un atto di occultamento dei problemi e delle tensioni sociali, a fronte di un meccanismo di controllo e di codificazione scientifiche. Le figure intermedie (lo staff dell'istituzione, che risponde dei modelli di potere) non soltanto "posseggono" la norma, ma ne sono depositarie al punto da essere percepite loro stesse quale regola e valore. Di conseguenza, mediante l'uso del tecnicismo assolvono ad un compito di mistificazione della violenza. Esse cioè fanno in modo che l'oggetto su cui è esercitata la

prevaricazione si adatti alla forma di violenza di cui è succube - accettandone in maniera acritica la condizione di inferiorità sociale, intesa come l'unica possibile -, senza mai giungere a prenderne coscienza e poter a sua volta divenire soggetto di violenza reale nei confronti di chi lo violenta [Basaglia, 1968]. Ciò deriva dal fatto che la scienza medesima appare un prodotto della classe dominante, si esprime attraverso i suoi codici e si trasforma secondo le indicazioni che ne riceve. La scienza - eretta a giudizio di valore, e quindi di *labelling* - esplicita la funzionalità di controllo e sorveglianza del deviante: la violenza si incarna nell'istituzione, ed il controllo sociale si fa scienza [D'Alessandro, 2008], nella negazione dell'individualità di ogni soggetto.

Il processo è il medesimo che si instaura nel caso di differenza ed alterazione biologica che, data la sua sottomissione rispetto alla norma, sancisce un'inferiorità morale e sociale del diverso: lo scopo ultimo è la riduzione del conflitto tra escluso ed escludente, nella conferma della subordinazione dell'escluso verso chi lo emargina. L'atto terapeutico è quindi visto come una ripetizione della normatività sociale, superata la quale si incontra la sanzione da questa prevista [Basaglia, 1968].

Il modello scientifico assegna ruoli e autorità, posizioni di privilegio verso modalità di assoggettamento rafforzando la differenziazione tra soggetti. Per questo motivo, in qualunque modo venga amministrata, se espressione del paradigma scientifico vigente l'istituzione è principalmente luogo di controllo, non di cura. Per questo emerge l'esigenza della messa di una discussione complessiva, la necessità di una presa di coscienza della situazione globale in cui si è inseriti secondo cui tutti si è oggettivati ad un ruolo (a parere di Basaglia, anche chi esclude, è a sua volta oggettivato nella parte di soggetto respingente). La scienza deve dunque mutare, trovare un nuovo codice d'espressione che sia comune a tutte le classi sociali, non unicamente a quella dominante e privilegiata. La logica interna al sistema è ciò che deve essere cambiato, per il fatto che mutando la logica dell'istituzione di conseguenza viene a modificarsi anche la logica dell'internato, e la sua percezione del proprio Self così come del mondo circostante. Se, al contrario, si mette in

pratica un differente rapporto di potere, l'internato cessa di presentarsi unicamente come oggetto ma riesce ad esprimersi soggettivamente. L'istituzione totale si fonda sull'assunto che non viene mai data una risposta ai bisogni soggettivi dell'internato, in quanto questi non è soggetto. L'obiettivo non è mai, neanche nel *frame* curativo, l'attenzione ai bisogni umani: è una componente che può sorgere soltanto se si parte dalla tensione dialettica tra attori sociali in un contesto reso contraddittorio proprio dai due poli del rapporto, e quindi da una nuova organizzazione sociale.

Ma il rapporto medico-paziente non è che una delle potenziali sfaccettature attraverso cui si esplicano i tradizionali rapporti personali. Al pari, ogni relazione padre-figlio, uomo-donna, anziano-giovane – solo per farne alcuni esempi – risponde ad una sistematicità di dominio, violenza, repressione e di reclusione, senza di cui la struttura dell'organizzazione sociale stessa non potrebbe funzionare. La conquista della libertà non perviene mai dal soggetto dominato, ma in generale segue gli orientamenti di chi è posto in condizione di supremazia; il punto è che nel caso dell'internato, del recluso il grado di repressione che subisce è talmente elevato che, essendo la sua soggettività profondamente repressa, non appare nemmeno più in grado di esprimere un moto di diniego, se non di aggressività. È soltanto il mutamento di un più ampio clima culturale a poter contagiare tutte le classi di individui, anche chi si trova ai margini del contesto sociale: ecco l'unica modalità che permette al deviante di liberarsi da tutte le costrizioni imposte dal suo *label*, e diventare agente di cambiamento.

In definitiva, quindi, il problema della ricerca risiede proprio nel rivelare all'uomo la maniera migliore per scoprire e affrontare le contraddizioni della propria esistenza sociale, intersoggettiva, comunitaria.

Basaglia fa uso dell'espressione "istituzione negata" per esprimere nel modo più chiaro possibile la sua posizione: la sua attitudine consta di molteplici "no". Tra queste negazioni, si annoverano tra le principali la negazione dialettica del mandato sociale del medico (che considera il malato

come non-uomo, come un oggetto da tenere segregato); la disumanizzazione del malato percepito dalla collettività come irrecuperabile; l'accento sull'etichetta a discapito del reale significato della patologia; la conservazione dell'istituzione e del sistema così come sono concepiti. Il tentativo ultimo è la messa tra parentesi di ogni schema e preconconcetto, negando nei fatti tutto quello che è motivo di definizione precisa e immutabile [Basaglia, 1968].

“Il malato mentale è «malato» soprattutto perché è *escluso*, abbandonato da tutti; perché è una persona senza diritti, nei confronti della quale tutto è possibile. [...] Sul piano pratico, noi neghiamo la disumanizzazione del malato come risultato ultimo della malattia, imputandone il livello di distruzione alla violenza dell'asilo, dell'istituto, delle sue mortificazioni, prevaricazioni e imposizioni; che i rimandano poi alla violenza, alle prevaricazioni, alle mortificazioni su cui si fonda il nostro sistema sociale.”¹²⁴

Partendo dall'assunto per cui non è possibile riformare quello che non è istituzionalmente riformabile, si giunge alla negazione – la distruzione – dell'idea stessa alla base dell'istituzione. Solo in tal modo si può rompere quella che Goffman ha definito la “carriera morale” del malato, quel circolo vizioso di esclusione in cui il recluso entra nel momento in cui varca la soglia dell'istituzione. Se da un lato ciò significa una radicalizzazione del cambiamento di sistema¹²⁵, dall'altro implica l'interruzione delle dinamiche di

¹²⁴ N. Vascon, *Introduzione documentaria* a F. Basaglia (a cura di), *L'istituzione negata*, Einaudi, Torino, 1968, edizione consultata Baldini & Castoldi, Milano, 1998, pag. 33.

¹²⁵ Nell'esperienza di Gorizia, numerosi sono gli interventi basilari che hanno trasformato nel profondo quello che allora era considerato il tipico modello psichiatrico:

- la distribuzione di farmaci quali sostituti di camice di forza e letti di contenzione;
- il sistema delle porte aperte
- la rieducazione teorica e pratica dello staff di riferimento, nell'esperienza quotidiana;
- l'apertura verso il mondo esterno;
- la promulgazione del *day hospital*;
- la nascita del servizio di igiene mentale;
- l'implementazione di numerose attività riabilitative intese come professionalizzanti;
- l'organizzazione scolastica all'interno del manicomio;
- la costituzione della Comunità Terapeutica, che prevede l'attiva partecipazione di numerosi pazienti.

potere e di gestione di ruolo che coinvolgono tutti gli attori che concorrono alla definizione della situazione formalizzata: l'internato, il medico, lo staff di riferimento. La situazione da creare è tipica di un rovesciamento istituzionale, in cui l'insieme dei soggetti coinvolti si adopera per il rifiuto della logica dell'istituzione, negandone ruoli e valori di riferimento, e dando così luogo ad una più ampia crisi del sistema sociale.

“Il rovesciamento di un'istituzione dovrebbe dunque implicare un contemporaneo rovesciamento in entrambi i poli della situazione in cui si agisce, attraverso la negazione dei valori di riferimento che ne sostengono, ad entrambi i livelli, la condizione. Solo in questo caso la libertà perderebbe il carattere (tipico della permissività) di concessione controllata dall'alto, e, insieme, quello di capovolgimento di una situazione coatta in semplice supremazia di chi era prima soggetto; per diventare il rovesciamento di un sistema difensivo, implicito nel rapporto tra dominato e dominatore.

La definizione di istituzione totale come luogo in cui un gran numero di internati si trova in balia di un piccolo gruppo controllore, esplicita già la natura del rapporto che esiste fra i poli dell'istituzione.”¹²⁶

Simbolo del nuovo approccio terapeutico¹²⁷ è la concettualizzazione

¹²⁶ F. Basaglia Ongaro, *Rovesciamento istituzionale e finalità comune*, in F. Basaglia (a cura di), *L'istituzione negata*, Einaudi, Torino, 1968, edizione consultata Baldini & Castoldi, Milano, 1998, pag. 327.

¹²⁷ Il riferimento di Basaglia sono le proposte alternative di manicomio, emerse in Europa tra gli anni Cinquanta ed i primi anni Sessanta, in Inghilterra ed in Francia. La prima esperienza in questa direzione si è registrata nel Regno Unito, che se da un lato era uscita vittoriosa dalla guerra dall'altro aveva bisogno di una riorganizzazione sociale. Nel 1959 il vincente partito laburista si fa promotore di una riforma sanitaria – il *National Act* - creando il servizio sanitario nazionale, di cui la psichiatria è una componente. Significa che lo stato si interessa direttamente della gestione dell'istituzione, rappresentando una situazione che il cittadino può usare liberamente in quanto rientra nei suoi diritti: il malato mentale può avere accesso informalmente alle istituzioni pubbliche. Il concetto di socialità entra dunque nel campo medico, per cui le varie patologie sono etichette che vengono a rivestire una forte pregnanza sociale. In un contesto di eredità dall'esperienza dei prigionieri di guerra (in particolare la gestione pacifica dei campi di concentramento per i prigionieri, che gestiti intorno ad una finalità comune rendono superfluo l'uso di meccanismi repressivi e violenti) prende forma l'apertura del manicomio e la prima concettualizzazione di comunità terapeutica socialmente

dello spazio medesimo, che da chiuso, blindato, rigido, si fa aperto, nell'ottica di una fiducia accordata al paziente inteso prima di tutto come essere umano, come soggetto. Il sistema delle porte aperte permette al malato di far proprio lo spazio di cura, e di gestirlo attraverso relazioni intersoggettive con gli altri degenti e con il personale di cura. La comunità terapeutica non si configura così come un mero sostituto dell'istituzione totale, ma come una nuova realtà proiettata verso l'Altro, nei confronti dell'esterno, abbattendo oltre la soglia le differenziazioni di ruolo e gli incasellamenti dovuti al *label*. Soltanto in questa maniera l'istituzione può realmente divenire uno strumento di cura, oltre la deriva asilare e paternalistica in cui si è fossilizzata. L'apertura territoriale verso il mondo esterno (attraverso la strutturazione di servizi collocati fuori degli spazi dell'istituzione) si accompagna all'implementazione di varie attività socio-terapiche, che devono essere considerate non alla stregua di mero passatempo, riempitivo del tempo da trascorrere, ma vere e proprie opportunità lavorative. In linea con questo approccio, l'istituzione psichiatrica, da "teatro della follia", scompare assorbito dal territorio. Ciò permette di evidenziare la socialità nella condizione della persona, quanto ci sia di sociale al suo interno: la malattia stessa è la risultante di rapporti mal vissuti, di definizioni della situazione che ricalcano in modo continuo la relazione oppresso/oppressore, o meglio la mistificazione del ruolo sociale della norma. Nell'apertura del manicomio, si viene a creare la paradossale circostanza di anormalità nell'anormalità: anormalità perché posto al di fuori delle regole sociali, anormalità di un *frame* anormale costruito attorno alle mura dell'istituzione, e anormalità nel confine tra la situazione di due attori sociali opposti (chi ragiona "bene" e chi lo fa "male"). Attorno a queste due polarità, detentrici di differenti ordini di potere, si gioca l'intero dominio istituzionale della norma e quindi della percezione dell'anormalità. Allora, aprire l'istituzione non assume

fondato sul lavoro condiviso. L'istituzione si apre, ovvero inizia a distruggere la sua componente istituzionalizzante per socializzarsi nel territorio.

L'esperienza francese appare simile, sebbene maggiormente politicizzata. A Saint-Albain un esiliato spagnolo della guerra civile apre un piccolo ospedale psichiatrico: ne deriva una mobilitazione generale che si diffonde ad altre situazioni manicomiali, dando vita al movimento della "psicoterapia istituzionale".

unicamente il significato di “aprire le porte”, ma ciò è anche una metafora dell’aprire la mente di fronte alle tensioni tra le due polarità, e perciò dei metodi di gestione della devianza. Significa fare della politica, nel senso intimo ed intrinseco della *polis* greca.

La risposta è la fiducia accordata al deviante, in modo che possa ritrovare il suo Self ed esprimere se stesso in maniera totale, a maggior ragione nella struttura territoriale di riferimento. Creando momenti di aggregazione oltre la cura, allo scopo ulteriore di prevenire il ripetersi delle medesime condizioni che hanno portato alla condizione di distacco dalla “norma”.

Quindi, ciò che a parere di Basaglia Goffman è riuscito a distruggere è l’immagine stessa del deviante, facendo emergere la figura di un internato che è il prodotto di un apparato che disumanizza, distrugge e impone l’omologazione mediante l’uso di una violenza autoevidente: di questo, la malattia mentale, il reato commesso, la diversità di cui il soggetto può essere portatore ecc... non ne sono i responsabili, ma ne è causa ultima la società medesima. La collettività teme la diversità, ha terrore della devianza e degli elementi che ne sono portatori: anche nel caso della malattia mentale, per Basaglia la paura comunitaria è la causa medesima della diversità. L’esclusione ne è la risposta più comune, in quanto pone al riparo dal rapporto con l’Altro, dal confronto con ciò che non appartiene. È nella percezione di Alter che si realizza la pienezza dell’esperienza, la totalità della realtà sociale. Solo grazie alla percezione degli altri soggetti si è in grado di comprendere se stessi ed il mondo. E la distanza costituita positivamente all’interno della situazione collettiva è, come asserisce Goffman, garanzia del rispetto, della preservazione del proprio Sé. Tuttavia, quando la distanza è assunta come ghettizzante, ovvero in una logica “razzista”, è la società stessa a dover interrogarsi per prima. Lo schema sociale che fa da sfondo alle organizzazioni totali ripropone le dinamiche di falsa “coesistenza” razziale, situazioni in cui tipicamente il bianco culturalizzato si pone di fronte alla “problematica-nero” sfogando il proprio senso di colpa per la condizione del soggetto di colore. L’accettazione

in tal caso è un *escamotage* che cela la paura, il disagio se non il fastidio verso il diverso, in linea con le posizioni ideologiche della società nei confronti di chi viene escluso.

“Il razzismo in tutte le sue facce non è che l’espressione del bisogno di queste aree di compenso; quanto l’esistenza dei manicomi, quale simbolo di quelle che si potrebbero definire «le riserve psichiatriche» (paragonandole all’apartheid del negro o ai ghetti) è l’espressione di una volontà di escludere ciò che si teme perché ignoto ed inaccessibile. Volontà giustificata e scientificamente confermata da una psichiatria che ha considerato l’oggetto dei suoi studi come incomprensibile, e in quanto tale, da relegare nella schiera degli esclusi...”¹²⁸

Tuttavia, al pari della maniera in cui la società “sana” ha per secoli fatto scontare al folle la paura del contagio, attualmente è la collettività medesima a dover pagare per il “rischio della libertà” del folle, del deviante, facendosi carico delle sue contraddizioni. Una coerente dinamica di gruppo crea un terreno di confronto e di verifica reciproca, che si stanZIA a partire dall’accettazione piena di una relazione dialettica con l’Altro. Al contrario, la società non riconosce mai il diverso come un individuo detentore di diritti: il suo essere persona, il suo Self più intimo sono posti tra parentesi, e quello che resta è il *label* da cui la società deve essere difesa. Perché è il recluso a dover chiarire a se stesso la propria reale posizione, a doversi sbarazzare della sua condizione di dipendenza dall’istituzione e quindi dall’etichetta ricevuta, al fine di poter dialogare e convivere con la comunità esterna: il modo con cui può farlo è il rifiuto della “trappola dell’istituzione”, ovvero a richiesta di integrazione [D’Alessandro, 2008]. Soltanto una società capace di riflettere ed affrontare le sue criticità e contraddizioni può realmente, e sinceramente, definirsi “sana”: la presa di coscienza della sua complessità diventa l’unico mezzo per arginare tutta la violenza, la sopraffazione e la retorica istituzionale,

¹²⁸ F. Basaglia, *Le istituzioni della violenza*, op. cit., pag. 136

per ovviare alle pratiche di esclusione ed isolamento. In quanto, come afferma Basaglia, soltanto una pratica sociale nuova è in grado di produrre una nuova cultura, un nuovo modo di intendere le cose e di affrontarle, relazionandosi con esse.

La criticità di fondo risiede dunque nella vera funzionalità dell'istituzione totale, chiamata a dare una risposta alle contraddizioni sociali. È soltanto il gioco delle contraddizioni a permettere continuamente la rottura di una situazione che, altrimenti, porterebbe con facilità alla cristallizzazione dei ruoli, e quindi dei meccanismi di distribuzione del potere [Basaglia, 1967].

La società appare così manichea, attiva nel distinguere nettamente ciò che è bene dal male, il sì ed il no, la salute e la malattia..., fornendo come unica alternativa possibile quello che reputa positivo, al di là di ogni possibile dialettica. I criteri di accettabilità, così come i valori, sono stabiliti dalla classe dominante, a cui i modelli teorici e scientifici fanno da garanzia: chi non ha, o chi è portatore di differenza è concepito come il polo negativo di un dato irriducibile, come portatore di una “colpa” da espiare per poter vivere nel “benessere” e nelle “norme” [Basaglia, 1968].

La risposta passa attraverso un procedimento inverso, per cui dall'esclusione tipica dell'isolamento totalizzante si cerca di risalire a quello che correla chi esclude da chi è escluso, mostrando la logica sottesa a tale rapporto: chi sta al di fuori – il reietto – diviene capro espiatorio di un sistema che chiede il consenso per poter sopravvivere, che necessita di parlare di “colpe da espiare” e “soggetti da redarguire” per trovare giustificazione a se stessa. L'orientamento è quello di una nuova dimensione istituzionale di tipo comunitario, fondata sul rifiuto della situazione e che prende avvio dalla considerazione della duplice realtà del soggetto (il suo essere e la stigmatizzazione che ha subito), per la ricostruzione della sua più vera e profonda individualità.

Basaglia prende spunto dalla drammatica situazione in cui vertevano gli ospedali psichiatrici negli anni Sessanta e Settanta: la realtà manicomiale

italiana era fatta di segregazione, contenzione, *elettroshock*, lobotomia, camicia di forza. La sua “rivoluzione” concreta prende avvio nel 1961 a Gorizia, suo primo impatto nei confronti della violenza manicomiale. Qui si mette per la prima volta in discussione il sapere psichiatrico inteso come “istituzione”. All’interno delle mura si svolge, mediante l’attivazione di pratiche anti-istituzionali, una prima metamorfosi del manicomio in spazio umano e liberalizzato. La città friulana è luogo ove il manicomio torna ad “aprirsi”, anche materialmente, verso l’esterno, diventando una vera e propria comunità terapeutica. La libera comunicazione e l’ideologia comunitaria sottendono a questa apertura, verso la riabilitazione del malato. Ai pazienti non viene più soltanto imposta una terapia farmacologia, ma sono stimolati rapporti con il personale della comunità terapeutica: i malati sono solamente uomini, in crisi certo, ma portatori di una difficoltà esistenziale che non è più intesa come malattia o diversità. Gli svaghi interni assumono il significato d’interazione tra soggetti, non di riempitivi del tempo che deve trascorrere. Ma la scoperta dell’umanizzazione ha arrecato con sé l’esigenza di affrontare nuovi ostacoli, prima fra tutti l’occorrenza di distruggere l’assurdità di un’istituzione totale nata per tutelare coloro che sono stati posti ai margini della società in quanto giudicati “irresponsabili”.

“Il malato ha anch’egli fruito innanzitutto, all’interno dell’istituzione, della possibilità di ritrovare se stesso, nel margine di libertà personale che la sua condizione di escluso gli concedeva. Si è appropriato della libertà dalla coercizione (non però, ad esempio, di quella dal bisogno); ha potuto fruire di contatti interpersonali, gestire in proprio, individualmente o in gruppi spontanei, la sua giornata, scegliere fra determinate alternative, ecc.: tutto ciò, comunque, sempre all’interno del sistema, nei limiti, non solo spaziali, prefissati dal meccanismo istituzionale.”¹²⁹

È stata quindi la successiva esperienza a Trieste (del cui manicomio

¹²⁹ A. Slavich, *Mito e realtà dell'autogoverno*, in F. Basaglia (a cura di), *L’istituzione negata*, Einaudi, Torino, 1968, edizione consultata Baldini & Castoldi, Milano, 1998, pag. 195.

diviene direttore nel 1971) a completare il cambiamento radicale, ad andare oltre la trasformazione e verso la distruzione dell'istituzione psichiatrica. A parere di Basaglia, il manicomio doveva essere chiuso e rimpiazzato dalla costruzione di una rete di servizi esterni, idonei all'assistenza di soggetti affetti da disturbi mentali. Una libera comunicazione non può limitarsi ai confini della struttura, pena la percezione di un'isola separata dal resto del più ampio corpo sociale in cui è inserita. Una reale apertura dell'istituzione è tale solo se coinvolge l'esterno, che vi partecipa quale polo della relazione in un dialogo costante ed espresso. Nessuna soluzione – tecnica, sociologica, specialistica – può davvero agire senza un confronto con chi si trova al di fuori, e soprattutto senza che il contesto sociale si mostri direttamente interessato al recupero di chi si trova in una condizione di esclusione. La psichiatria custodialistica ha fallito proprio lì, nell'incontro con il reale, e si è limitata a produrre un'ideologia di controllo di cui il recluso si è trovato a dover subire le conseguenze, segregato nella segregazione – l'unica dimensione adatta al suo essere deviante. Piuttosto, il manicomio produce artificialità in quanto rende razionale quello che è irrazionale, percepisce la follia come malattia, e la malattia stessa è razionalità. La psichiatria “democratica”¹³⁰ ottempera al bisogno di oltrepassare la questione manicomiale, per andare ad indagare il disagio sociale attraverso cui circostante di dipendenza, emarginazione, indigenza, delinquenza ecc... conducono proprio alla pazzia. La negazione della ratio manicomiale si è verificata in virtù dell'implementazione di strategie e pratiche più complesse ed eterogenee, che hanno colto l'individualità dei reclusi da più punti di vista e quindi da differenti linee di intervento. Obiettivo, la ricostruzione della singolarità – del Self – di ogni individuo coinvolto, nella sottrazione dalla logica asilare di tutela e dell'esercizio del potere e nel riposizionamento in una cornice di scambi sociali intersoggettivi. Si sono spezzati i vincoli che sancivano i meccanismi di dipendenza dell'internato, ricostruendo i malati come soggetti di diritto all'interno di un corpo sociale. Ciò è avvenuto mediante l'avvio di laboratori di pittura e teatro, e la

¹³⁰ Questo il nome del movimento che Franco Basaglia ha fondato nel 1973.

formazione parallela di una cooperativa di pazienti che lì hanno iniziato a svolgere lavori riconosciuti e retribuiti. E nel 1973, proprio l'esperienza triestina viene designata dall'Oms quale zona pilota per l'Italia, in merito ad una ricerca sui servizi di salute mentale. Il rapporto sociale tra i soggetti si è modificato da relazione di tutela a rapporto di "contratto", di "cittadinanza" nel pieno riconoscimento dei diritti, i bisogni e le dignità degli internati: sono stati riattivati scambi reali e diretti tra attori, non più mediati dalla ratio della protezione istituzionale, allo scopo della ricostruzione d'ogni forma di normalità sociale e della possibilità di reciprocità di discorso per tutti coloro che si trovavano confinati in una inerte situazione di tutela e di dipendenza personale. La lotta ultima sta nella dimostrazione dell'assoluta gratuità e del carattere puramente difensivo delle istituzioni totali, che confinano distruttivamente ogni internato in una passività fissa, immobile. Così, la messa in atto di una nuova dimensione terapeutica passa davvero attraverso la negazione dell'istituzione quale realtà autoritario-gerarchico-repressivo-punitiva, per il raggiungimento di un nuovo tipo di istituzione "positiva" in cui la libera comunicazione tra soggetti sostituisce le mura e le sbarre, in una vera azione di sostegno e riabilitativa.

Secondo il principio per cui un malato è prima di tutto una persona, e come tale deve essere curata e trattata, Basaglia applica un'agire terapeutico che considera il malato non più come un individuo deviante e fonte di pericolo, ma come un essere umano in profonda crisi esistenziale, di cui è necessario primo di ogni altra cura esaltare - e non reprimere - le qualità umane. Per questo motivo, la chiave di svolta dell'approccio di Basaglia vede nell'incontro tra due soggetti appartenenti a sfere opposte – il malato ed il medico – il presupposto di una comprensione reciproca che preclude alla scoperta della reale soggettività del recluso, al di là del *label* che rigidamente lo incasella, della collocazione sociale di appartenenza, del suo comportamento deviante. Sul terreno della pratica, il pensiero di Basaglia può essere dunque inteso come un tentativo di un rovesciamento istituzionale che passa in un processo primario di liberazione da una realtà dispotica e altamente repressiva.

La cura attraverso l'incontro non può consistere semplicemente nell'alleviare il paziente dalla propria responsabilità di individuo, né una sterile permissività in luogo della feroce e burocratica repressione istituzionale.

“L'atto terapeutico si rivela un atto politico di integrazione, nella misura in cui tende a ricomporre, ad un livello regressivo, una crisi già in atto; a ricomporre cioè la crisi, facendo retrocedere alla accettazione di ciò che l'ha provocata.”¹³¹

L'*asset* primario è la constatazione delle contraddizioni vigenti nella società, da assumere come elemento naturale ed endemico al corpo sociale: significa esperire dialetticamente le contraddizioni del reale, nella molteplicità di alternative e possibilità. Solo in tal modo è possibile evitare la netta contrapposizione dei termini, che oppone formalmente un valore negativo assoluto da uno positivo al pari assoluto. Soltanto attraverso la sincerità dell'incontro, scevro dalle imposizioni istituzionali, l'individuo si mostra nella globalità dei suoi aspetti, nella pienezza del suo Self e nelle sue peculiari dinamiche di relazione con l'esterno in generale e con l'Altro da sé in particolare [D'Alessandro, 2008]. E unicamente mediante uno sforzo in tale direzione è possibile risvegliare nel soggetto recluso quel sentimento di opposizione ad un potere negativizzante, che lo ha reso istituzionalizzato e fissato nel suo *label*. La direzione è la distruzione del principio assoluto di autorità e quindi la dissoluzione dei ruoli.

Le conseguenze di tale approccio sono molteplici ma parimenti rilevanti: il continuo rapporto con l'esterno, la possibilità di empatia, il mantenimento di rapporti umani attraverso il lavoro ed altre attività riconosciute. Ciò ha determinato l'implementazione di un indirizzo nuovo, che mira alla funzione sociale – e non all'intento rieducativo - della terapia.

Il contributo di Basaglia ha di fatto aperto la strada a riforme istituzionali che hanno modificato l'intero assetto delle istituzioni totali. Nel 1978, il

¹³¹ F. Basaglia, *Le istituzioni della violenza*, op. cit., pag. 129.

Parlamento italiano ha votato una Legge Quadro che ha imposto la chiusura dei manicomi, per l'istituzione del servizio sanitario nazionale comprendente anche la psichiatria (sono stati istituiti i servizi di igiene mentale pubblici, per la cura ambulatoriale dei malati di mente). Dopo lunghi anni di dibattiti, la Legge 180, "*Sugli accertamenti e trattamenti sanitari volontari e obbligatori*" (nota come "Legge Basaglia"), è stata approvata il 13 maggio del 1978, abolendo l'ideologia della pericolosità del malato e sostituendola con l'assunto che le organizzazioni e i servizi medico e sociali devono rispondere ai bisogni reali della gente. La Legge ha prescritto la chiusura degli Ospedali Psichiatrici, trasferendo alle Regioni le funzioni relative alle competenze in materia di assistenza psichiatrica, gettando le premesse per un radicale cambiamento di prospettiva nei confronti del disagio.

Ciò non significa che il legislatore ha inteso negare la realtà delle varie patologie, ma ha sancito la considerazione dell'individuo nella sua totalità, non unicamente nelle vesti di malato. Ogni soggetto quindi è prima di tutto un uomo con esigenze relazionali, professionali ed economiche, nonché un cittadino, ovvero un essere sociale e politico detentore di diritti al pari di ogni altro individuo "sano". La cura, la terapia devono quindi assumere un significato partire dal soggetto della cura, ovvero dare all'individuo ogni possibilità di esprimersi soggettivamente. Senza la libera espressione, la cura è fallimentare se non fallace, in quanto unico suo risultato è la riproduzione oggettiva della differenziazione di ruoli e quindi delle imposizioni di chi detiene il potere: il prodotto della cura del malato appartiene in maniera capitalistica al medico, che è portatore delle imposizioni sociali decretate dalla collettività. Le intenzioni profonde della Legge sono dunque state la riduzione del contenimento fisico dei malati, nell'instaurazione di rinnovati rapporti umani a livello societario e nel riconoscimento pieno del diritto alla qualità della vita da parte dei pazienti.

Attualmente, la Legge può essere valutata positivamente nella sua impalcatura generale, in quanto ha implementato una cultura della Salute Mentale, spostando l'asse dal perno della malattia alla promozione del

benessere, abolendo i riduzionismi biologici e sociologici del secolo scorso e concentrando la sua attenzione sulla tutela dei diritti umani e civili dei malati, predisponendo interventi sistematici ed integrativi di orientamento delle forme assistenziali. Tuttavia, non può esimersi dall'essere passibile di critiche per il fatto di basarsi su teorie oggi considerate obsolete: il trattamento della malattia non può limitarsi alla cura terapeutica mediante interventi esclusivamente di tipo sociale, e deve essere percepito come multifattoriale, al pari delle cause del disagio mentale. Inoltre, i tempi d'attuazione definitivi sono stati eccessivamente lunghi, essendo stata completata la chiusura effettiva dei manicomi italiani solo dopo il 1994, con il Progetto Obiettivo *Tutela della Salute Mentale*. Il dibattito dunque è ancora decisamente aperto, le valutazioni incerte e lo stesso quadro normativo si mostra incompleto, se non carente o difettoso in alcune parti. Le mancanze della completezza legislativa stridono in particolare nel confronto con il periodo storico in cui siamo immersi. Difatti, se le istanze riformatrici si presentano come un criterio discriminante tra quella che può esser considerata una buona o una cattiva *governance*, le applicazioni concrete della Legge 180 dovrebbero essere viste come prioritarie.

5.2 Il teatro sociale

Il teatro, nella tradizione occidentale, ha sempre svolto un ruolo di formazione ed emancipazione delle persone, ma spesso è stato concepito come un mezzo al servizio del potere (il teatro greco e quello di Roma, ad esempio). Ma, al contempo, ha significato anche una modalità di creazione di una nuova cornice di significato, nell'esplicazione di un mondo immaginato, autoreferenziale ed estraneo alle pratiche, siano esse di natura positiva o conflittuale, del quotidiano.

Tuttavia da sempre, il teatro è considerato un mezzo d'espressione particolarmente efficace in relazione a propositi educativi e di sviluppo di azioni comunitarie. In tale accezione, si è sempre rivolto a contesti tipici di

umanità non conformi, *borderline*, liminali rispetto agli stereotipi sociali: figure aperte, simboli drammatici la cui esperienza personale, nell'incontro con la finzione narrativa, ha fatto proprie - seppur non sempre in maniera totalmente consapevole - dinamiche di identificazione e quindi di proiezione. Per chi dimora in contesti di "periferia sociale" l'espressione teatrale rappresenta una possibilità inedita di riscoprire la propria individualità, di dare voce ad una necessità, viverla come risorsa ed interpretarla su di un palcoscenico. In questa cornice, la *performance* artistica si fa esperienza umana relazionale [Perina, 2008; Rossi Ghiglione, 2000]. Assumendo una significativa rilevanza formativa, pedagogica e politica, la pratica creativa in condizioni di devianza ha sicuramente ricevuto una forte spinta propulsiva dalla rivoluzione di Basaglia, che ha investito in maniera trasversale l'intera società con la sua carica trasformatrice e rivelatrice.

Il teatro sociale si presenta dunque come il teatro degli esclusi, degli emarginati, che demandano all'espressione artistica la soddisfazione di una loro più intima necessità, costruendo e ri-costruendo la propria personalità ed un sistema di comunità attraverso pratiche performative. Esso si configura, infatti, come un'espressione artistica al servizio della formazione di alcuni segmenti di popolazione che si trovano confinati ai margini della società, in contesti differenti tra loro. Luoghi di detenzione, centri per disabili, strutture di sostegno a malati psichici, case di riposo e periferie urbane sono soltanto alcuni degli spazi privilegiati in cui dare azione concreta ai propositi del teatro sociale. Il suo sviluppo prende avvio da aree affini, quali l'animazione teatrale e le terapie artistiche, per costituire oggi uno dei canali principali per affrontare in maniera creativa le asimmetrie ed il disagio, a partire proprio dall'accettazione delle differenze. Di conseguenza, l'esperienza teatrale "delle periferie" si pone in alternativa a quelle pratiche di ri-socializzazione, sinonimo di re-inserimento nei confini del lecito sociale, della normatività condivisa, del comportamento accettato e standardizzato.

Il teatro sociale è sì una delle molteplici forme di teatro possibili, ma in definitiva è quella maggiormente correlata al livello della vita, anzi è vita

stessa, un sentire rituale che non può essere ricondotto esclusivamente a qualcosa di cognitivo se non di morale. È una pratica di gioco, posta in atto dal Sé e per il Self medesimo, che affonda le sue radici nella riflessione sulla più generale condizione umana fatta di persone e di coesione sociale per riattivarle.

Attraverso la scelta di una particolare metodologia di lavoro e di indagine, il Self riesce a “giocare” all’interno di un gruppo - il gioco del corpo, del proprio vissuto, dei rapporti interpersonali, del mondo sociale collettivo - e in un *frame* comunitario: agire un ruolo o un personaggio, confrontare il proprio vissuto con una narrazione, scegliere tra la molteplicità di linguaggi quello che appare più consono a dare voce alla propria storia, corporeità, voce e pensiero, ed in particolar modo agirlo di fronte ad un pubblico sono pratiche sociali rivestite di una significatività particolare, correlata all’idea di “fare del bene attraverso il bello” [Rossi Ghiglione, 2007]. E lo fa avvalendosi concretamente, anzi appropriandosene per trasformarli in messaggio artistico, dei conflitti e delle armonie che dimorano nella dimensione comunitaria. Di conseguenza, il ruolo dell’attore sociale è quello di una soggettività che decide di collocarsi in una dimensione di ricerca e di comprensione dei temi più profondi dell’umanità, d’indagine della vita comunitaria, della natura umana, dei vissuti, dei conflitti e delle contraddizioni dell’esperienza sociale. Ciò è possibile proprio in una cornice eminentemente intersoggettiva, di scambio di significati e di flussi di vissuto, in quanto è precisamente nell’incontro che il meccanismo della finzione teatrale riesce ad esplicarsi, a far convergere l’oggettività della realtà quotidiana sia con un livello rappresentativo che con l’esperienza più profonda di ogni attore/individuo sociale. L’attore possiede una straordinaria risorsa potenziale per farsi veicolo di un *lien* tra la propria immaginazione e quella del pubblico [Brook, 1993]: la scena si mostra così un modo di conoscere l’Altro, ma anche di rinascere “altro”, nella ricomposizione delle fratture sociali del *frame* quotidiano.

Il teatro sociale è dunque collegato alla più ampia questione culturale in quanto esso stesso è una pratica culturale, oltre che sociale. Se la cultura può

essere intesa quale sistema di comunicazione che stabilisce le norme relazionali tra individui nel presente, e rispetto al passato ed al futuro, è strettamente connessa alla definizione di significati e perciò alla capacità umana di dare vita ai simboli. Prevalentemente performativa (il suo essere composta di riti e cerimonie incrementa la sua peculiarità di produzione di fatti sociali), la cultura rende possibile la trasformazione e l'appropriazione del mondo da parte dell'uomo. Nell'epoca odierna, si assiste al tripudio dell'industria culturale parallelo alla supremazia dell'individualismo. Ne deriva che la produzione di cultura pone come prima questione la conquista e l'affermazione suprema dell'identità personale nel più ampio contesto sociale, determinando come contropartita un sempre maggior controllo sulla natura, la società e soprattutto sulla libertà intima dell'individuo. Ciò implica un modo diverso con cui l'identità stessa viene definita: in linea con il pensiero di Jervis, essa deve rendersi autonoma rispetto agli standard imposti dai modelli ricevuti e autorealizzarsi.

Per Jervis l'identità è tutto ciò che caratterizza ognuno come individuo singolo e inconfondibile rispetto agli altri. L'identità soggettiva è l'insieme delle caratteristiche personali, nel modo in cui l'attore sociale le vede e le descrive in se stesso. Viceversa, l'identità oggettiva è la riconoscibilità del soggetto allo sguardo altrui, si costruisce lungo l'arco della vita e si presenta in tre modalità differenti tra loro: l'identità fisica, l'identità sociale e l'identità psicologica (la costante del comportamento). L'identità si mostra dunque mutevole, in continua trasformazione, e si dà nell'autorealizzazione concreta del proprio corpo-mente, in relazione alle proprie inclinazioni ed alla biografia personale (il contesto dei legami e dei vissuti), e a cui riferire in ultima istanza la totalità dei ruoli recitati [Jervis, 1997; Bernardi, 2004].

“ [...] se pure diamo per vero che ciascuno di noi, alla maniera di un attore, recita tante parti nella vita quotidiana – ma il sostenerlo è già una forzatura – è anche vero, o almeno dovrebbe essere evidente, che in ogni

caso l'identità individuale persiste attraverso tutti questi ruoli, e si ritrova ben riconoscibile in ciascuno di essi.¹³²

Nella cornice della quotidianità, la criticità nasce dal fatto che il più delle volte si tende a confondere la condotta sociale di un individuo – e quindi il personaggio agito – con la sua identità, con il suo essere, che di fatto viene ad essere trascurato se non ignorato completamente.

Il teatro sociale appare così un profondo tentativo di ricerca dell'identità/individualità più autentica, da ri-costruire o re-inventare in maniera scevra da ogni vincolo sociale. In linea quindi con le riflessioni interazioniste sulla costruzione del Sé, in particolare all'interno dei contesti totalizzanti, e con le conclusioni cui è giunta l'esperienza dei coniugi Basaglia, questo tipo di esperienza deve essere percepita quale una delle metodologie espressive - la tecnologia del Sé - in cui il cambiamento di sé può avvenire con maggiore completezza, in quanto essa si svolge in una dinamica di scambio intersoggettivo ed in essa l'individuo è in grado di presentarsi nella sua totalità.

Tuttavia, l'obiettivo ultimo del teatro sociale non può essere confuso con un sinonimo qualsiasi di progetto di riscatto sociale. Chi opera in tale campo, infatti, ha compreso appieno come per i soggetti i cui vissuti sono ai margini il teatro possa rivestire una necessità personale. Compito di tale esperienza è infatti la costruzione sociale della persona, la dinamica delle relazioni interpersonali e le comprensioni intersoggettive, la struttura della comunità, lo svilupparsi di processi identitari che si avvalgano dei conflitti nelle e tra le collettività. Questa è la *mission* di tale arte: la costruzione sia del Self che della comunità attraverso attività performative. La soggettività degli individui viene posta nuovamente al centro della collettività, allo scopo di realizzare una comunità dialettica che sia realmente empatica e solidale, e una motivazione al cambiamento personale. È nel teatro che è possibile esprimersi, costruire socialità, dare voce e rappresentazione ad esperienze personali, desideri,

¹³² G. Jervis, *La conquista dell'identità. Essere se stessi, essere diversi*, Feltrinelli, Milano, 1997, pag. 54.

speranze, aspirazioni, paure e rimpianti [Rossi Ghiglione, 2007], stimolare una coesione sociale che coinvolga i diversi soggetti e che porti alla conquista di una piena identità personale. In poche parole, la metodologia del teatro sociale consente di acquisire una nuova consapevolezza di sé, capace di guidare il soggetto agente verso il ritrovamento della propria personalità più profonda in relazione ad altri individui, velata dal *label* determinato dalla condizione di reclusione in cui si trova, qualunque essa sia.

Nella messa in scena del teatro sociale si deve trascurare quella che è Hannah Arendt ha definito la “politica della pietà”¹³³, per cui si delineano da un lato una netta distinzione tra uomini che soffrono ed esseri umani che non soffrono, e dall’altro l’indugiare sullo spettacolo del disagio e del dolore. Uno spettacolo del genere si crea quando soggetti “fortunati” si trovano ad osservarne altri che palesemente non possono essere considerati “felici”: in tal caso la rappresentazione è proprio quella della pietà. Oggi, lo spettacolo che mette l’accento sull’infelicità di pochi soggetti, denunciando la situazione di negatività, è gestito in maniera netta dall’universo dei mezzi di comunicazione di massa.

Al pari, il teatro sociale non deve essere confuso con un tentativo di ripristino delle condizioni eque di giustizia. Ciò è tipico della “politica della giustizia”, che altro non è che la dimostrazione del potere dei forti su chi lo è meno: chi detiene l’autorità è colui che decide i criteri di giudizio delle equivalenze, atti a garantire l’ordine del sistema. Nella fattispecie, gli individui non vengono considerati in base al loro grado di sofferenza, ma alla quantità di vantaggi e svantaggi che sono loro attribuiti [Bernardi, 2004].

¹³³ Nata in epoca medievale come derivazione della compassione cristiana, la “politica della pietà” è inizialmente rivolta ai sofferenti cristiani nella dimensione locale. È nell’Europa moderna che invece si orienta agli infelici cristiani in generale, mentre in età borghese si estende a tutti gli individui in condizioni di infelicità, al di là del credo ma entro il sistema di valori cardine di quel periodo (ne sono esclusi i popoli colonizzati, il ceto proletario, gli schiavi). Bisogna arrivare ai giorni nostri per poter osservare una “politica della pietà” estesa davvero a tutti i sofferenti, oltre ogni tipo di distinzione, generalizzandone così le condizioni di dolore. Ma il *leitmotiv* che ha attraversato tutti i secoli, in tale ottica, è sempre stata lo spettacolo dell’infelicità.

Allo stesso tempo, il teatro sociale non deve porsi come finalità primaria il prodotto estetico, il mercato dell'intrattenimento o la pura ricerca artistica, ma la pratica sociale di costruzione del privato e delle relazioni degli individui. Esso mira piuttosto sia al risultato sociale che al prodotto artistico, ma in senso diverso: l'uso terapeutico è affine alla ri-costituzione del Self degli individui e del loro essere nel mondo, mentre la finalità estetica è il mezzo di comunicazione esterna - una sorta di restituzione rituale - di questo risultato raggiunto e condiviso internamente. Nella fase del laboratorio il teatro si fa servizio verso le intime esigenze personali delle persone coinvolte, ma nella messa in scena l'obiettivo è l'incontro ed il coinvolgimento con il pubblico, ovvero con la società esterna. Il prodotto è una *performance*, ma è anche e soprattutto altro. Il teatro sociale si propone dunque come azione di socialità e di comunità, e come formazione e ricerca di benessere psicofisico delle singole persone attraverso la costituzione di pratiche performative, espressive e relazionali. Il lavoro deve agire in profondità, in quanto l'ottica dei risultati deve essere di lungo periodo, deve sfidare la dissoluzione nel successivo incontro con il quotidiano e le sue *routines* burocratizzate. Infatti, come affermato da Schechner, le quattro sfere della *performance* – intrattenimento, terapia, formazione e ritualità – sono strettamente correlate. I confini sono fluidi, e permettono così la costituzione di rapporti tra persone e culture diverse. Il teatro sociale, dunque, riflette tale concezione proprio nella definizione dei suoi settori di attività: la formazione della persona, la costruzione di gruppi e delle comunità, l'intervento culturale delle istituzioni. Riproponendo la scoperta e la narrazione del reale, laddove invece è avvenuto un distanziamento a favore dell'immaginario.

Risale al Cinquecento il momento in cui il teatro si è allontanato dal popolo, e quindi ha preso le distanze dalla complessità del reale quale fonte suprema di ispirazione, per andare ad affiancare l'ideale, il diletto del Principe e della corte. È in quel momento che l'estetica si è affrancata dall'etica, dando forma ad una tipologia di rappresentazione artificiale e ingannatrice, che ha illuso lo spettatore di un'appartenenza ad una comunità che nei fatti non è

veritiera. Il teatro ha finito per mettere in scena un mondo ideale, irreale, mentre il reale si è mosso in altre direzioni. Il ricongiungimento tra drammaturgia dell'etica e principio estetico è stato motivo di riflessione degli artisti del secolo passato, che hanno assunto la consapevolezza della necessità di un cambiamento di sguardo per una teatralità capace di creare comunità. Il tentativo è quello di una denuncia creativa delle conflittualità umane, per evidenziare le mistificazioni della nostra epoca a cui il teatro ufficiale non riesce a dar voce [Perina, 2008].

Il teatro sociale affonda così le sue radici nelle più significative esperienze teatrali del Novecento, in particolare con lo sviluppo delle nuove forme artistiche del teatro di ricerca, di avanguardia e di natura sperimentale strettamente intrise della cultura della *performance*. Tutte le esperienze artistiche del secolo scorso, non a caso, si sono fondate sulla base della richiesta di risposte ai grandi temi dell'esistenza umana, manifestandole attraverso una finalità distruttiva delle convenzioni e dei limiti del cosiddetto "teatro ufficiale" di stampo tradizionale, verso la costruzione utopistica di una società libera, creativa, realmente collettiva e pacifica. La prospettiva della creazione muta così radicalmente. Focus di tutte le esperienze, l'avversione verso una società retta da meccanismi di controllo e di potere e lo spostamento della pratica culturale dal centro alle "periferie". L'incontro, l'apertura e la condivisione sono le linee di azione, nella relativizzazione del prodotto e del repertorio da mettere in scena verso una diversa flessibilità dei perimetri della messa in scena [Perina, 2008].

Il "nuovo teatro" nasce simbolicamente nel 1947, anno della fondazione del Living Theatre, per svilupparsi lungo un percorso che può essere suddiviso in quattro fasi¹³⁴, e che arriva fino all'inizio degli anni Settanta [De Marinis,

¹³⁴ Queste le quattro fasi in cui può essere suddiviso il periodo di nascita, sviluppo e crisi del "nuovo teatro":

1. (1947-1959) la fase del preludio, dell'anticipazione: è il periodo della nascita del Living Theatre e del Teatr Laboratorium di Grotowski, nonché dell'esordio della neoavanguardia italiana di Carmelo Bene;

1987]. Sono, fra gli altri, gli anni del Living Theatre, del Teatr Laboratorium di Grotowski, dei successi di Peter Brook, delle prime avanguardie italiane di Carmelo Bene e dell'Odin Teatr di Eugenio Barba. La dinamica di cui si è fatto portatore il “nuovo teatro” ruota attorno all'uso del corpo e del linguaggio in una cornice intersoggettiva e di gruppo, della *performance*, della relazione dialettica attore-regista, e si fa espressione dell'alternanza tra rituale, gioco, simbolo e mito. Luogo privilegiato di narrazione è il laboratorio, lo spazio che assume su di sé ogni responsabilità sulla rappresentazione futura [Dalla Palma, 2000].

Dalla sua dissoluzione hanno però preso vita altri progetti di animazione teatrale, in particolare nel campo scolastico, spesso mirati alla trasformazione della tradizionale istruzione in momenti formativi che attivassero processi di conoscenza e creatività: attraverso la molteplicità di linguaggi usati si voleva dare voce al sentimento di collettività tipico dell'infanzia, strutturandolo in moduli espressivi [Bernardi, 2004]. Tra le più significative esperienze da ricordare nell'ultimo quarto del secolo, di notevole rilievo il percorso di Giuliano Scabia, poeta animatore che ha svolto un ruolo notevole nell'esperienza laboratoriale di Trieste¹³⁵, chiamato da Basaglia e dalla sua *équipe*. Ma risale agli anni Settanta anche l'idea di teatro del teatrante e psichiatra Jacob Levy Moreno, la cui intuizione - lo psicodramma, una

-
2. (1959-1964) la fase dell'avvento del nuovo teatro: la consacrazione del lavoro di Grotowski, il teatro di Peter Brook, lo spostamento in Europa del Living Theatre e la fondazione in Norvegia dell'Odin Teatret ad opera di Eugenio Barba;
 3. (1964-1968) la fase della consacrazione del nuovo teatro: il successo su scala internazionale di tali esperienze, sancito dalla produzione degli spettacoli più significativi che in seguito faranno la storia del teatro;
 4. (1968-1970) la fase della prima crisi: la fine dei movimenti del Sessantotto e la sua ricaduta su molti esponenti del teatro d'avanguardia.

¹³⁵ Il 26 febbraio del 1973, Marco Cavallo – un imponente cavallo azzurro fatto di cartapesta, prima adibito a portare la carretta con la biancheria dell'ospedale – abbatte le pareti e varca la soglia dell'ospedale psichiatrico di Trieste ed invade la città. È un momento altamente relazionale e simbolico, che ha preso vita nei laboratori interni condotti da Giuliano Scabia: una grande parata di tutti coloro che sono rinchiusi da anni nella struttura, malati, medici, personale e cittadini, capeggiati dall'emblema della comunità dei diversi, che condividono la realtà fuori dalle mura in una grande festa collettiva. Il quadrupede di cartapesta diventa pieno di vita, i matti si fanno artisti e tutti coloro che hanno lavorato per la sua costruzione si pongono al medesimo livello, nella stessa cornice. È l'evento cardine da cui si avvia un processo trasformativi irreversibile.

psicoterapia espressiva attiva nel suo farsi - è stata la comprensione dell'importanza del dramma teatrale quale strumento terapeutico, spontaneo e corale, orientato all'implementazione della rilevanza sociale e culturale del gruppo.

Di caratteristiche simili appare la teatroterapia, che può al contrario essere considerata una “psicoterapia artistica teatrale” [Orioli, 2001] per cui la dimensione estetica viene a costituire nel momento della performance una reale sintesi tra le istanze creative dei soggetti - il principio artistico - e la riflessione sui più grandi temi dell'umanità. Se l'ottica è quella della rappresentazione scenica dell'espressione della soggettività più complessa, l'accento è posto sulla relazionalità, a molteplici livelli: tra i vari componenti del gruppo, tra questi ed il più ampio contesto culturale che li avvolge, tra le tradizioni drammaturgiche e la particolarità della situazione laboratoriale.

In area anglosassone prende invece forma la drammaterapia, che assume la funzione del teatro quale in sé terapeutica e centrata sull'interpretazione del ruolo, al di là del contesto medico o clinico in cui si realizza. Si distingue dallo psicodramma per il suo focalizzarsi sull'immaginario dei soggetti, a partire dai fattori di sanità del gruppo, mentre l'altro tende ad indirizzarsi verso la rappresentazione di ciò che di malato c'è nell'individuo coinvolto.

Ma non è possibile ignorare il Teatro degli Oppressi di Augusto Boal tra i principali momenti da cui il teatro sociale trae eredità. Di matrice marxista, opposto al teatro aristotelico e borghese, aspira alla formazione della coscienza dello spettatore affinché questo possa sviluppare una coscienza politica e di conseguenza agire per il cambiamento sociale. Il teatro diventa la prova tangibile della rivoluzione possibile, e lo spettatore parte attiva dello spettacolo, in quanto trovandosi dentro la rappresentazione esperisce su se stesso il cambiamento di ruolo.

Sulla scia di questa storia lunga più di mezzo secolo, il teatro sociale sceglie di orientarsi all'incontro tra il soggetto che fa teatro ed il gruppo che assiste alla messa in scena, entrambi in relazione con una dimensione istituzionale. Mira alla costruzione dell'individualità dei soggetti, ed è affine

alla teatroterapia per il suo tentativo di risolvere difficoltà interiori e relazionali degli attori coinvolti. Il suo essere fluido, adatto alla circostanza della situazione e alle criticità emergenti lo fa collocare lontano dal teatro di maniera, tradizionale e classico, ristretto all'ufficialità dei luoghi e non di rado anche delle prospettive.

“Il teatro sociale si propone quindi come invenzione e azione di socialità e di comunità, distrutte o minacciate oggi dall'individualismo e dai processi di omogeneizzazione della cultura globale, e come formazione e ricerca di benessere psicofisico delle singole persone attraverso la costituzione di compagnie e gruppi produttori di pratiche performative, espressive e relazionali, capaci di creare riti e miti, spazi, tempi, corpi, indipendenti e concorrenti del sistema.”¹³⁶

È dunque una pratica sociale che si fa grazie e nell'insieme delle arti, delle biografie e degli stili di vita personali di soggetti che si incontrano in una circostanza altra, in una situazione il cui senso è altrove rispetto lo svolgersi delle dinamiche quotidiane.

La pratica del teatro sociale può essere portata a termine attraverso la definizione di una precisa metodologia di lavoro, l'individuazione di specifiche competenze personali da mettere in rilievo, la ricerca con le istituzioni di una piena intesa progettuale e processuale. Se obiettivo prioritario del teatro sociale è la cura di sé intesa come costruzione o ri-costruzione dell'identità personale, giocano un ruolo primario i laboratori, l'apprendimento e l'esperienza di pratiche performative in situazioni particolari. Gli obiettivi che si intendono raggiungere sono consequenziali e correlati, e attengono alla formazione personale, all'implementazione dello spirito comunitario, allo stimolare l'attenzione del contesto circostante, in primis delle istituzioni di riferimento. . Per questo le principali aree di lavoro nella cura di sé sono le azioni fisiche, le maschere sociali, la definizione del personaggio.

¹³⁶ C. Bernardi, *Il teatro sociale*, Bulzoni Editore, Roma, 2004, pag. 58.

Per quanto concerne la finalità personale, il teatro sociale come tecnologia del Sé assolve ad una funzione di cura dell'identità personale, modificando l'approccio dell'individuo alla quotidianità e quindi le sue proprie attitudini comportamentali, verso lo svelamento della sua più intima soggettività. Ciò attraverso la riflessione e lo studio sulle dinamiche dei vissuti collettivi, ma soprattutto su se stessi: la persona diventa “materia” da modellare in quanto materiale drammaturgico espresso poi nelle pratiche performative, da agire inizialmente all'interno di una situazione protetta – il laboratorio teatrale. Le azioni fisiche assumono rilevanza in quanto operate dal corpo, medium di una rinnovata interazione con i simili, della ricostruzione di un rapporto psicofisico col Self e della propria realizzazione nel mondo. La formazione della persona passa dunque attraverso una negazione della “maschera” sociale, da intendersi come ciò che adombra la più tipica individualità degli attori. La maschera non soltanto riveste e dissimula, ma emana un significato simbolico che altera la percezione del soggetto da parte della collettività. Il teatro sociale la elimina, riducendo il senso del teatro all'essenziale e quindi librando il rapporto diretto che intercorre tra i vari soggetti coinvolti, in particolare quello tra attore e spettatore. Rendendo scevro da ogni stereotipo il legame tra il Self dell'attore ed il pubblico che assiste, accogliendolo. Utilizzando la rappresentazione teatrale come metafora della drammaturgia del reale, attraverso l'espressività viene meno la maschera che rappresenta la fissità sociale, il pregiudizio, il *label*, che non permette di rivelare la veridicità degli stati d'animo. Attraverso il teatro sociale, si mette in pratica una conciliazione tra società e singolo attore. Ma senza maschera, il soggetto è “nudo”, totalmente esposto al giudizio altrui, si porge senza filtri. Nella cornice del laboratorio si attiva un processo di costruzione della persona, la cui definizione richiede un lavoro sulle maschere sociali, sui ruoli e le etichette, sulla sensibilità e sulle interazioni. Se la maschera è la fissità dell'incasellamento definito dall'esterno, la persona emerge quale punto di incontro tra interiorità ed exteriorità dato proprio dalla riflessione dell'attore sociale su se stesso [Bernardi, 2004].

La collocazione prima del teatro sociale, in cui l'attore si forma, si analizza livellando la propria sensibilità, scopre le proprie competenze e sceglie di esprimersi come individuo totale è infatti il laboratorio teatrale. È nel suo ambito che si concretizza la ricerca di una sintesi di linguaggio che sia in sé un flusso di azioni corporee sostenute da immagini, le quali non si limitano a riferirsi alla dimensione intellettuale, ma rimandano alla totalità dell'essere. Nel laboratorio di ricerca si implementa quel *training* che diventa crocevia delle esperienze vissute, delle metodologie artistiche, della discussione sulla messa in scena, dello sviluppo dell'espressione artistica. È uno spazio sospeso, un luogo in cui differenti mondi di realtà si incontrano, non ancora invaso dalla quotidianità del mondo reale ma non totalmente immaginato, ed in cui l'attore lavorando sul proprio Self svela a se stesso l'utilizzo di nuovi linguaggi, si osserva agire ricostruendo la propria modalità di percepire ed esperire i vissuti del mondo circostante: la direzione è quella della ricerca, attraverso una discesa nel proprio Sé più profondo, della verità.

Primo *step* è il lavoro sulla corporeità: il corpo è il primo veicolo di comunicazione - verbale e non -, deve essere conosciuto e percepito appieno dal soggetto, e attraverso di esso si esplora il mondo. Il *training* tecnico si rende necessario affinché il corpo dell'attore possa davvero liberarsi delle consuetudini e dalle pratiche quotidiane, acquisendo una diversa consapevolezza del proprio Sé. All'inizio, la propria modalità abituale di essere è una sorta di impiccio all'attore, ma mediante un lavoro costante che lo porti alla piena padronanza dei suoi mezzi (tecnici, fisici, mentali, emotivi) egli può abbattere quelle barriere invisibili che i rituali della vita sociale gli hanno fatto incorporare auto-penetrando nel nuovo ruolo: è, in definitiva, un atto di coraggio quello che l'attore sociale si trova ad agire in sede laboratoriale.

Nel laboratorio, che si svolge preferibilmente in uno spazio vuoto, l'attore si "prepara", rimuovendo tutto ciò che lo blocca, mentre non gli è insegnato come e cosa creare - ad esempio come recitare Amleto - in quanto è proprio in questo determinato "come" che dimorano gli stereotipi e tutti quei *cliché* che, in ultima istanza, disturbano e inficiano la creazione stessa. Difatti,

le pratiche del comportamento corrente e comunemente inteso come “naturale” velano la verità delle cose. Si eliminano quindi tutti quei fattori che alterano il sincero stato dei fatti, che si dimostrano superflui rispetto al fine della trasmissione del senso della comunicazione¹³⁷. L’attore del teatro sociale fa uso solo del proprio corpo - dell’arte che dimora in lui stesso - per trasformarsi in “altro” di fronte allo sguardo del pubblico con cui chiede di entrare in sintonia.

“Noi crediamo che la realizzazione di queste individualità non avvenga tramite l’apprendimento di cose nuove, ma piuttosto con la rimozione di vecchie abitudini. Per ogni singolo attore deve essere localizzato quel fattore che blocca le sue associazioni interiori, causando in tal modo la mancanza di decisione, la confusione dei mezzi espressivi e la carenza di disciplina; quel fattore che gli impedisce di provare un sentimento di libertà personale, e la consapevolezza che il suo organismo è completamente libero e potente e niente è oltre le sue possibilità.”¹³⁸

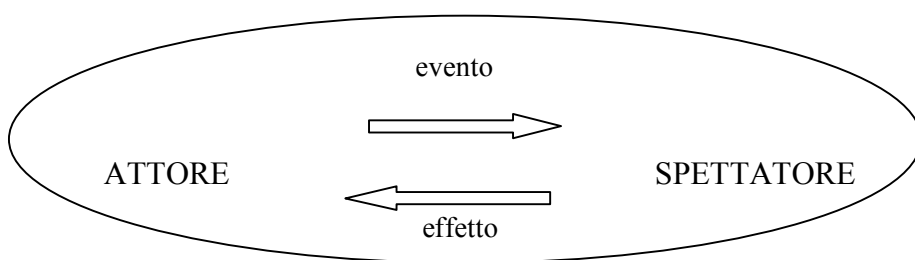
In tale senso, per Grotowski¹³⁹ la preparazione dell’attore teatrale deve tendere, oltre all’auto-penetrazione, alla conversione in simboli di tale processo e, soprattutto, all’eliminazione delle resistenze psico-fisiche tramite un meccanismo di de-automatizzazione. Il teatro del regista polacco è un “teatro povero” in quanto la sua concezione artistica implica una forma di teatro in cui l’attore è talmente scevro di ogni artificio da non possedere niente, neanche il suo personaggio: la posizione è opposta alla rappresentazione illusoria, fittizia, stereotipata dell’esistenza. Ciò è possibile soltanto in virtù di un ritorno al rituale, che si pone alla base della teatralità quale cerimonia liberatoria. Di una

¹³⁷ Il “teatro povero” inteso da Grotowski vive dell’assenza del “cerone”, ovvero di tutti quegli artifici (costumi, scenografie, luci, effetti sonori ecc...) che alterano il rapporto comunicativo diretto tra attore e spettatore, e che hanno invece caratterizzato il teatro contemporaneo: teatro “ricco”, “sintetico”.

¹³⁸ J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni Editore, Roma, 1970 (1993), pag. 149.

¹³⁹ Jerzy Grotowski nel 1959 ha dato vita in Polonia al *Teatro Laboratorio*: il nome stesso rivela la finalità dell’impresa. Nella sua esperienza, il teatro non è inteso nella concezione classica del termine, ma diventa sinonimo di ricerca nel campo generale dell’arte, ed in quello particolare dell’attore. I suoi spettacoli si incentrano prevalentemente su grandi classici polacchi e su drammi internazionali, la cui messa in scena assolve al medesimo compito dei miti nella coscienza collettiva.

situazione in cui è arduo distinguere il ruolo dell'attore da quello del personaggio agito. Infatti, solamente mediante una via negativa – una de-costruzione – della vecchia personalità, e quindi la rimozione di blocchi psichici, è possibile la creazione e l'implementazione di una nuova soggettività che passa attraverso una pratica di autocoscienza e riflessione su di sé. Lo smascheramento che avviene è totale, interiore, si esprime attraverso la metodologia teatrale ma si realizza prima e varca il teatro medesimo. Il processo che si verifica - l'incontro con il proprio essere, in una sorta di catarsi - è affine alla terapia, e pone come risultante il cambiamento dell'attore ma anche dello spettatore che assiste. Il pubblico è sì consapevole dell'inganno della messa in scena, ma sceglie di aderire all'artificio per potere scoprire qualcosa che si sprigiona proprio dall'evento teatrale: l'effetto retroagisce sull'attore, parimenti in forma comunicativa¹⁴⁰.



Anche Schechner si era riferito ai processi di cambiamento che avvengono nelle rappresentazioni performative, e che possono essere di due tipologie: i trasporti e le trasformazioni. Mentre le *performance* trasformative producono dei cambiamenti in chi le mette in pratica, conducendoli “altrove”, le trasportative hanno il compito del “fare ritorno” alla dimensione quotidiana da cui le prime hanno preso avvio. Ad esempio, possono essere considerate rappresentazioni trasformative i rituali o i riti d’iniziazione di matrice antropologica, mal contrario il teatro occidentale consta prevalentemente di *performance* dell’altro genere. Il confine tra i due tipi, tuttavia, non può essere considerato come netto, in quanto durante lo svolgimento di uno spettacolo teatrale o di un’attività performativa il grado di trasporto-trasformazione può

¹⁴⁰ W. Orioli, *Il teatro come terapia*, Macro Edizioni, Diegaro di Cesena, 2001, pag. 40.

variare in maniera costante. Ma ciò che diviene importante, in tale caso, è il coinvolgimento non soltanto dell'attore, ma del pubblico stesso che assiste: la comunità che prende vita nel *frame* rappresentativo cerca in maniera riflessiva di comprendere se stesso per trasformarsi. La spiegazione sta nel legame di fondo tra la *performance* e le rappresentazioni di teatro antropologico: in esso il ruolo svolto dallo spettatore (e dalla sua coscienza, che subisce una metamorfosi) è primario, essendo questo coinvolto attivamente nello stato di riflessività tanto da poter essere considerato il terzo polo della rappresentazione. Per questo Grotowski afferma che l'efficacia estetica di ogni *performance* è un criterio di verifica della qualità del lavoro svolto in fase di laboratorio, e quindi della veridicità dei risultati raggiunti.

Ciò non può però essere svolto dall'attore di teatro sociale in una dimensione solipsistica, ma la ricerca può avvenire solamente in un contesto di confronto costante con un gruppo – quello dei pari – che si è venuto a creare nelle attività laboratoriali. Nel *training* laboratoriale l'attore scopre l'altro, e quindi tutti gli altri, la comunità. Dall'attivazione di relazioni scaturisce la produzione di significati: la costituzione di un gruppo passa prima dal “fare” qualcosa insieme, e l'adesione dall'obiettivo condiviso della buona riuscita. Per questo motivo è lecito affermare che il teatro sociale “fa” società, abbandonando il *frame* quotidiano cercando la partecipazione attiva e proattiva di tutti i soggetti coinvolti, in particolare di coloro che si trovano ai margini ed il cui protagonismo teatrale può rivestire una possibilità di ricomposizione del loro Self. Attraverso l'uso dei corpi si fa arte, e si dà vita ad un più ampio corpo sociale: “il teatro è il mezzo, la società il fine” [Bernardi, 2004]. Il gruppo dei partecipanti è composto da attori non professionisti, e da chi progetta e conduce le dinamiche teatrali e che possiede competenze in campo artistico o terapeutico. Molte volte, ad essi si affiancano altri soggetti del luogo che condividono il lavoro in *partnership*, spesso istituzioni¹⁴¹.

¹⁴¹ I rapporti con le istituzioni sono fluidi, sensibili al cambiamento, e spaziano notevolmente sia dal punto di vista dell'attribuzione di significati all'esperienza di teatro sociale, sia relativamente al livello di accettazione e adesione attiva ai progetti. L'istituzione può concepire l'attività espressiva come riempitivo del tempo libero, porsi in una situazione di simmetria

Personaggio cardine dell'esperienza di teatro sociale è chi, sulla base di una progettualità condivisa, conduce (un'*équipe* o un singolo) l'azione teatrale: questi stimola la creatività degli individui coinvolti e la incardina - mediante l'utilizzo di particolari esercizi in fase di *training* - in una cornice di relazioni intersoggettive che incrementano la diffusione di sentimenti e valori positivi. Il senso della dinamica di gruppo risiede, infatti, nell'opportunità di un cambiamento significativo e di una crescita per tutte le persone coinvolte nel progetto. Ma per arrivare a lavorare su questo, chi conduce deve partire da un'attenta analisi dell'ambiente di vita degli attori, del *frame* in cui sono inseriti, della scansione dei loro tempi e dei loro rituali quotidiani, le dinamiche di relazioni e di comunicazione, e soprattutto da una riflessione sul loro vissuto inteso quale fonte inesauribile di risorse cui attingere per stimolare l'attività creativa. L'attenzione ai soggetti, al loro disagio e alle loro emergenze, passa da una ricognizione dei rituali del Sé in relazione con gli altri. Stimolando l'incontro tra i rituali quotidiani e i rituali dell'arte, si costruisce il rito del teatro sociale. In esso - per Geertz nel rito si amalgamano il "mondo come vissuto" ed il "mondo come immaginato" [Geertz, 1973; 1983] si fondono il mondo del reale e quello dell'immaginario, coinvolgendo l'uomo nella sua interezza.

Anche la scelta del materiale drammaturgico per la messa in scena segue questo criterio: si privilegia un testo – classico o inedito – tendenzialmente in base alla sua attinenza con le domande che si vogliono porre alla collettività tramite l'espressività performativa. La drammaturgia teatrale si fa drammaturgia di comunità, per la produzione di una reale socialità degli individui.

Il lavoro - frutto concreto di una progettualità - viene quindi ad articolarsi in maniera condivisa lungo alcune direttrici fondamentali che tengono conto di elementi variabili [Rossi Ghiglione, 2007]:

- l'analisi delle esigenze dell'ambiente;

rispetto al teatro oppure di totale rottura. La dimensione più tipica della relazione è quella del parternariato.

- la progettazione;
- la diffusione comunicativa del progetto a livello territoriale;
- l'implementazione di attività di laboratorio teatrale attraverso cui si costituisce creativamente la performance;
- la messa in scena della rappresentazione;
- la verifica dell'esperienza e l'eventuale progettazione di una nuova.

Le tecniche usate mirano alla partecipazione degli attori in prima persona alla costruzione della drammaturgia e della messa in scena. La messa in discussione e la riscrittura di un testo su base personale sono le azioni più comuni e mirate, proprio in quanto richiamano fortemente la dimensione soggettiva e coinvolgono al contempo l'immaginario collettivo. Scopo è l'incontro: con l'Altro, con il proprio Self, con la sfida data dal confronto con una nuova definizione della situazione, con la comunità che si mira a sviluppare. Il processo da implementare non è, dunque, la creazione di gruppi autoreferenziali, spesso destinati a chiudersi nella propria condizione *borderline*, ma lo scambio che genera dall'incontro con chi esperisce una differente condizione esistenziale, limitata e/o limitante, e di conseguenza l'integrazione di soggettività molteplici. Per questo motivo la riuscita di uno spettacolo di teatro sociale non si esaurisce nell'armoniosità artistica della rappresentazione, ma va oltre, si indirizza verso la sensibilizzazione e la consapevolezza di sé, del proprio disagio, della parte che si recita nel mondo della vita quotidiana.

Perciò, in linea con le riflessioni interazioniste sulla costruzione del Sé, in particolare all'interno dei contesti totalizzanti, e con le conclusioni cui è giunta l'esperienza dei coniugi Basaglia, il teatro sociale dimostra essere come una delle metodologie espressive in cui il cambiamento di sé può avvenire con maggiore chiarezza. Gli individui che ri-compongono il proprio Self agendo pratiche performative lo fanno in quanto nel rito teatrale riescono a narrare parti di sé, a dare loro voce e verità. E così raccontano sulla scena qualcosa in grado di penetrare nelle coscienze altrui, di smuovere riflessioni sulle

dimensioni primarie ed essenziali della soggettività umana. La scoperta della socialità nei non-luoghi dell'esistenza, nelle periferie delle esperienze e nei margini non fa che portare all'essenziale le contraddizioni della società collettiva. Solo la comunità può dare una risposta ad una domanda di evoluzione che non concerne soltanto chi si trova sul palco, ma tutti gli individui che nel momento della rappresentazione si trovano a condividere il medesimo *frame*.

“Perché ci occupiamo d'arte? Per abbattere le nostre frontiere, trascendere i nostri limiti, riempire il nostro vuoto – realizzare noi stessi. Non è questo il punto di arrivo ma è piuttosto un processo mediante il quale quello che è tenebre in noi lentamente diventa luce. Nella lotta con la nostra personale verità, nello sforzo di liberarci dalla maschera che ci è imposta dalla vita, il teatro con la sua corporea percettività, mi è sempre parso un luogo di provocazione, capace di sfidare se stesso ed il pubblico violando le immagini, i sentimenti e i giudizi stereotipati e comunemente accettati – tanto più stridente in quanto personificato negli impulsi intimi, nel corpo, nel respiro di un organismo umano. Questa dissacrazione dei tabù, questa trasgressione causa lo shock che lacera la maschera, permettendoci di offrire il nostro essere nudo a qualcosa di indefinibile [...]”¹⁴²

Le “periferie sociali”, quali sono tutti gli spazi delle istituzioni totali , portano alla luce le dinamiche essenziali dell'esistenza, utilizzando una creatività spontanea e non professionista che individua nodi critici e li affronta, alimentando la propria drammaturgia con i vissuti contraddittori del mondo quotidiano. Strutture di detenzione, centri di igiene mentale, comunità terapeutiche, periferie/ghetto ecc... possono, attraverso l'attivazione di esperienze di teatro sociale, costituire la base per lo sviluppo di pratiche orientate alla costruzione di una positiva base comune. Ogni rappresentazione di teatro sociale diventa dunque una nuova drammaturgia in cui il vero

¹⁴² J. Grotowski, *Per un teatro povero*, op. cit., pag. 28.

protagonista è il Self in interazione con gli altri, in una cornice di senso in cui la riflessione sulle più profonde tematiche sociali viene colta da tutti i partecipanti alla definizione della situazione. La maggiore labilità dei confini permette di dare uno spazio d'azione alla diversità, che vada oltre le pratiche difensive messe in atto dalla collettività: ponendo la criticità del sistema in chiave simbolica, il teatro sociale dà forma alla vulnerabilità dell'esclusione per fare riferimento alla vita, e non alla sua rappresentazione fittizia. Possiede così un'accezione più veritiera del palcoscenico della vita quotidiana, in quanto restituisce una rete di relazioni sociali e propone esso stesso un superamento dei margini, e quindi delle etichette e degli stereotipi che escludono. Trascendendo il reale attraverso l'uso creativo dell'immaginario, propone una nuova modalità di interazione con gli altri. Dalle sue narrazioni prendono forma eventi che non possono essere valutati esclusivamente dalla loro qualità artistica, ma che pedagogicamente mettono al centro il singolo ed i suoi vissuti, offerti artisticamente a disposizione del mondo. Un teatro come tecnologia del Sé parte dalla singolarità dell'esperienza esistenziale, e la recupera radicandola in un'azione relazionale: si ripone fiducia nella differenza del proprio vissuto, per conferirgli bellezza artistica.

“E questo ricollocare, seppur indirettamente, l'esperienza di sé e del mondo fa sentire le persone meno responsabili della propria fortuna o sventura e più consapevoli dell'importanza creativa e politica della loro testimonianza. Il teatro smette di essere autoreferenziale quando rimette gli scenari del quotidiano all'interno delle proprie narrazioni, con tutte le possibilità simboliche che esso può dischiudere.”¹⁴³

Proprio per questo motivo il teatro sociale si sviluppa particolarmente negli spazi in cui la cultura comunitaria e le relazioni intersoggettive appaiono difficoltose, se non drammatiche. Ma le conseguenze positive che derivano da un'adeguata pratica teatrale possono andare oltre le mura, reali o fittizie che

¹⁴³ R.Perina, *Per una pedagogia del teatro sociale*, Franco Angeli, Milano, 2008, pag. 77.

siano, dell'istituzione, e rivolgersi al dopo. Posto nell'ottica di una mediazione significativa, il teatro - scoprendo creativamente risorse e potenzialità - può fornire una chiave di risposta per affrontare le criticità del reale là fuori. Perché il teatro, la prima invenzione dell'uomo dopo il gioco, riproponendo una magia antica diventa la "meraviglia dell'uscire".

CAPITOLO VI

Il teatro in carcere. L'esperienza della Toscana

6.1 Diritti e teatro dentro il carcere

All'inizio degli anni Ottanta, la particolare situazione sociale e politica (la sconfitta radicale della sinistra in un contesto di apparente modernizzazione) [Dal Lago, 2000] ha richiesto la messa in discussione delle forme di controllo sociale, verso una gestione dell'ordine non meramente repressiva e punitiva. Ad una simile esigenza ha senza dubbio agito la spinta innescata dal pensiero di Foucault, che ha incrementato il dibattito sulle conflittualità sociali incitando alla comprensione dei fenomeni di funzionamento del Potere, in particolare in relazione ai meccanismi concreti con cui sono solite esprimersi le pratiche istituzionali. Foucault ha posto la questione della discrepanza tra principio della legalità del diritto penale e sfera (concreta, quotidiana) dell'esecuzione della pena. E le istituzioni carcerarie sono l'ambito in cui, se lo stato di diritto vi si manifesta nella sua massima pienezza, il Potere si traduce nella discrezionalità della gestione della vita dei reclusi. Di conseguenza, confermando l'ipotesi di Goffman, esse non appaiono in grado di assolvere la loro finalità primaria, ovvero la costruzione razionale e disciplinata di un cittadino che si è mostrato, a differenti livelli di gravità, inadempiente rispetto le norme. Se l'esercizio del Potere è, viceversa, arbitrario, il *frame* totalizzante si mostra più drammatico, limitandosi a perseguire l'obiettivo di mantenimento dell'ordine interno e della prevenzione di tentativi d'insurrezioni e/o fughe, con conseguenze significativamente negative per la qualità della vita dei reclusi e quindi per il mantenimento di un equilibrio del Self. La pena finisce per de-abilitare i detenuti, invece di prepararli adeguatamente al re-inserimento sociale. In definitiva, quello che si perde è il senso stesso della pena: meramente contenitiva e preventiva, se non

affittiva. Per questo è necessario depotenziarlo, non ristrutturarlo. Superare la sua *ratio* burocratica e autocratica, e non soltanto rifondarlo in forme che si presentino come alternative [Mathiesen; 1987].

“Il sé dei reclusi si trova, infatti, in balia del quotidiano esercizio di un potere confuso, a volte caotico, mirante a preservare il normale equilibrio dell’istituzione e riflettente i risultati del compromesso, sempre in evoluzione, tra i diversi gruppi in conflitto.”¹⁴⁴

La questione attiene in particolare al nodo critico dei diritti dei reclusi, in particolare quelli relativi alla sua persona. Oggi, a livello generale, i loro diritti individuali sono quelli sanciti come universali sia dai documenti costituzionali sia da quelli internazionali: il problema sorge non nell’analisi delle limitazioni cui sono ovviamente sottoposti a causa dell’esecuzione della pena, ma dalla considerazione di base che l’esercizio dei diritti avviene all’interno di strutture totalizzanti, burocratiche e fondate su un controllo spesso esteso in maniera eccessiva, fino al punto di essere lesivo della normale gestione della vita e privo di rispetto verso l’umanità degli internati. Basti pensare al fatto che, senza previa autorizzazione dell’autorità preposta, o come minimo senza un tacito consenso, i detenuti si trovano in una condizione altamente invalidante, in quanto impossibilitati a compiere praticamente alcuna azione [Santoro, 2010]. Ciò ha però implicazioni più profonde. Se sulla carta i diritti sono esplicitati, la questione si complica nella pratica, in relazione alla gestione del Potere, troppo sovente incontrollata. Chi detiene il controllo, manca di riconoscimento un carattere di umanità al recluso, ma lo percepisce unicamente in base al suo crimine, e quindi alla sua assenza di umanità. Non è la persona ad essere meritevole dell’attribuzione di diritti fondamentali, in quanto commettendo un reato si è macchiata della perdita dell’attributo di umanità. Peggiorativo di questo stato delle cose, è il fatto che le condizioni stesse di

¹⁴⁴ E. Santoro, *Ma sono uomini o detenuti? Lo stato di diritto oltre le mura del carcere*, in G. Caputo, *Carcere e diritti sociali*, Cescvot, Firenze, 2010, pag. 8.

detenzione trasformano i diritti fondamentali in loro surrogati, passibili di essere oggetto di “trattative” e giustificati se deficitari. Alla fine, i diritti della persona finiscono per afferire alla cornice del trattamento per la ri-educazione e il re-inserimento. Ma non sono i diritti del legislatore internazionale: hanno una forma specifica che deriva proprio dallo status detentivo dell’individuo, dal *label*, e che si sostanziano nell’economia del rapporto con il personale di riferimento. [Santoro, 2010].

La vita dei detenuti è stata quindi regolata da numerosi ordinamenti, verso un miglioramento delle condizioni detentive che però, sostanzialmente, non ha trasformato in maniera radicale la cornice situazionale in cui sono inseriti: in linea con le conclusioni di Goffman, la coercizione si è fatta morale, trasformando il recluso da vittima dell’esercizio del Potere a soggetto che passivamente e collabora – accettandola – alla violenza di cui è oggetto. Per questo motivo appaiono sempre più emergenti, e ineludibili, nuovi strumenti che diano realmente un senso alla pena, che siano indirizzati non solo al controllo fisico e mentale dei detenuti ma che mirino alla loro individualità più profonda. Per ricostruire vissuti che si sono trovati ai margini, nelle “periferie”: offrire un’opportunità di riscatto, nel completo rispetto dei diritti, è il senso sociale della sanzione. Non la privazione fine a se stessa. Non la destrutturazione della soggettività, ed il suo riempimento acritico di norme sociali generalmente condivise. Unicamente se considerati e trattati da persone – quindi nel rispetto della pienezza del Self – l’esecuzione della pena può essere significativa per i detenuti.

In Italia, sono i movimenti degli anni Settanta a chiedere un concreto mutamento della prospettiva, avanzando proposte di pene alternative alla detenzione e di pratiche sociali di tipo riabilitativo nel periodo di reclusione. La richiesta di base è quella di un contesto carcerario meno duro ed aspro, e più orientato agli individui quali soggetti detentori di diritto. L’organizzazione penitenziaria, infatti, risentiva ancora dell’impostazione fascista, la cui legislazione era ancora vigente con il Codice Rocco ed il regolamento

carcerario del 1931. Ma le pressioni dei movimenti di opinione uniti alle rivolte carcerarie dell'epoca hanno avuto seguito a livello legislativo, che ha sancito leggi e provvedimenti in risposta all'emergenza sociale. Partendo dall'assunto che la stessa organizzazione penitenziaria distingue al suo interno differenti tipologie, sia di struttura che di gestione. Le carceri si suddividono, a seconda del grado e della durata della pena, in istituti di custodia cautelare (case circondariali e mandamentali, in cui i detenuti sono in situazioni di "transito", e sottoposti alla disposizione dell'autorità giudiziaria), istituti per l'esecuzione della pena (le case di reclusione, in cui si svolge l'esecuzione della sanzione), istituti per l'esecuzione delle misure di sicurezza (colonie, case di lavoro, di cura, gli ospedali psichiatrici giudiziari ecc...). Ma il "pianeta carcere" è ordinato diversamente per i minorenni che hanno compiuto reati: si hanno istituti penali per minorenni (per l'espiazione della pena o la custodia cautelare), uffici di servizio sociale per minorenni (per il sostegno ed il controllo nella fase di attuazione dei provvedimenti giudiziari, di concerto con le altre strutture preposte al servizio minorile e gli enti locali), i centri di prima accoglienza (nel periodo di fermo, assicurano la custodia del minore in attesa del giudizio di convalida), le comunità (in cui, contemporaneamente all'esecuzione della pena, vengono assicurate forme di ri-educazione individualizzata, basate sulla peculiarità del singolo, la sua biografia e le opportunità territoriali a disposizione) [Marino, 2006]. Pur nella loro diversità, di organizzazione e di approccio, sono in definitiva tutte istituzioni di natura totalizzante, cui applicare le riflessioni sulla de-strutturazione della soggettività ed i conseguenti accorgimenti per la ri-costituzione della sua completezza.

In ambito penale, le riflessioni sul senso e le modalità della pena hanno avuto un primo preciso riscontro nella Legge 354/1975 "*Norme sull'ordinamento penitenziario e sulla esecuzione delle misure privative e limitative della libertà*": sono state introdotte misure come l'affidamento in prova ai servizi sociali, la liberazione anticipata per buona condotta, i permessi premio, il regime di semilibertà una volta scontata la metà della pena, i permessi di uscita. Anche il ruolo del magistrato di sorveglianza si trasforma.

Non più mero garante dell'esecuzione della condanna, assume il compito di giudice sulle riduzioni di pena e sugli strumenti alternativi alla reclusione.

La Legge ha poi subito una modifica nella Legge Gozzini (Legge 633/1986), che ha reso il carcere meno segregante ed ha avviato un effettivo processo di riabilitazione, incrementando le possibilità di alternative alla detenzione¹⁴⁵. Si è così passati da un carcere in cui il terzo comma dell'Art. 27 della Costituzione¹⁴⁶ era poco più che un principio astratto, ad un carcere in cui quello stesso principio di pena come rieducazione del condannato “scendeva dalla carta scritta a farsi vita concreta sia del detenuto sia dell'operatore” [Gozzini, 1994]. Il principio che si afferma dunque a livello legislativo è che ogni recluso, qualunque siano la sanzione da scontare e la gravità del reato commesso, se adeguatamente inserito in un contesto appropriato di recupero e formazione, può essere ri-socializzato. La visione è più ampia, in quanto la Legge stessa offre a chi proviene da un contesto criminale, e appare ad esso destinato, una possibilità di riscatto sociale, una nuova via: chiunque ha diritto ad una seconda opportunità, chiamata rieducazione o reinserimento sociale. Il compito del magistrato di sorveglianza si fa più importante e delicato, in quanto non soltanto indica le alternative alla reclusione, ma da un lato è chiamato a valutare l'effettivo risultato del lavoro di recupero del detenuto, e dall'altro proprio ad incrementare i trattamenti ri-socializzanti da svolgersi al di fuori delle strutture circondariali, in particolare favorendo tutte le attività terapeutiche, trattamentali e di natura sociale atte al risultato [Marino, 2006].

Alla Legge Gozzini ha fatto seguito il D.P.R. 230/2000, il “*Regolamento recante norme sull'ordinamento penitenziario e sulle misure privative e limitative della libertà*”.

Tuttavia, le circostanze carcerarie permangono dure e difficili, se non allarmanti: da più parti la detenzione è attualmente percepita quale l'ultima

¹⁴⁵ Per la Legge Gozzini, il detenuto che partecipa all'attività ricreativa con profitto ha abbonati 45 giorni di permesso ogni 6 mesi: è una regola che si applica a tutti i reclusi.

¹⁴⁶ Per la Costituzione italiana, “la responsabile penale è personale” e “le pene non possono consistere in trattamenti contrari al senso di umanità e devono tendere alla rieducazione del condannato”.

forma della pena corporale. Al pari, se la ratio del legislatore è nella sua generalità positiva, la sua applicazione deve fare i conti con la situazione concreta. Il sovraffollamento, la patologia endemica incrementata dalle prassi reclusive, la tipologia stessa di detenzione, il multiculturalismo ed i frequenti trasferimenti sono alcune delle problematiche¹⁴⁷ con cui fare i conti. E, soprattutto, elemento critico centrale diviene la peculiarità della stessa struttura penitenziaria – e quindi con la sua direzione, il suo personale e le condizioni specifiche – in cui le misure vengono adottate. Per questo è possibile ravvisare una differenziazione di “aperture”, e quindi di gestione della vita dei detenuti, tra le differenti realtà carcerarie italiane.

Una serie di considerazioni particolari merita la questione delle donne detenute, ovvero se “la detenzione è femmina”. In questo caso, le conseguenze della reclusione si aggiungono di ulteriori difficoltà, connaturate alle caratteristiche proprie del genere femminile. A partire dal fatto che la donna in stato di reclusione (presente negli istituti penali in misura¹⁴⁸ molto inferiore rispetto agli uomini), si trova a dover scontare la pena in strutture prevalentemente maschili, all’interno di ambiti ideati da uomini per uomini. Lo stesso sistema carcerario si articola per soddisfare principalmente le esigenze di custodia della popolazione detentiva maschile, ignorando in larga parte le prerogative, i bisogni femminili ed una serie di questioni a loro inerenti. La pena si gioca maggiormente sulla sfera emotiva delle detenute: l’interruzione della sfera affettiva si fa ancora più specifica. Basti pensare ai legami familiari, in particolare al ruolo materno e di crescita dei figli (che solo nei primi tre anni di vita possono restare con la madre, crescendo però in un contesto come quello carcerario). Altro elemento su cui porre debita attenzione è la corporeità femminile, esasperata o mortificata dalla reclusione stessa.

¹⁴⁷ Sul territorio nazionale sono presenti attualmente 208 strutture penitenziarie. La differenza tra la capienza regolamentare ed il totale dei detenuti presenti è lampante, e chiarifica l’ordine di grandezza della problematica. La prima è stimata sui 44.874 detenuti, mentre la situazione concreta si assesta a 69.155. Alla considerazione delle condizioni di vita negli istituti di reclusione, si aggiunge il dato sulla presenza di stranieri: ben 25.383 (fonte Ministero della Giustizia, dati aggiornati al 30 novembre 2010).

¹⁴⁸ Sono solo 3.033 le donne presenti in regime di detenzione, su un totale di 69.155 detenuti (fonte Ministero della Giustizia, dati aggiornati al 30 novembre 2010).

Ma l'intento della Legge Gozzini, in generale, può essere visto come un primo passo verso la considerazione dei detenuti tutti quali soggetti attivi di diritto, e non solo come devianti che devono essere re-inseriti coercitivamente nel contesto sociale.

Se il senso della detenzione oscilla tra un percorso di riscatto e la rigida esclusione dal contesto sociale intersoggettivo, il carcere stesso è il luogo privilegiato di tensioni e contraddizioni. La negazione è la regola: delle vie di uscita, delle possibilità di espressione, della completezza del Sé. Di conseguenza, anche la positività dei percorsi del riscatto e della ri-educazione finiscono per assumere la medesima logica di Potere, spesso vanificando la possibilità di effetti negativi. Per questo il recluso diventa un “animale sensibilissimo”, costretto a pagare sulla propria pelle il peso e le conseguenze di un contesto carico di aggressività e violenza [Bernardi, 2004]. E di conseguenza assumono un altro significato le aperture offerte dal legislatore, che ha voluto sancire la prevalenza della funzione ri-educativa della pena rispetto alle istanze retributive e preventive che fungono da base allo strumento del diritto penale. Per questo la Legge ha promosso la possibilità di una serie di misure alternative¹⁴⁹ all'esecuzione della pena nella struttura detentiva. La cultura in senso lato portata dentro le sbarre ha la stessa significatività di “una balena dentro il carcere”¹⁵⁰. È un evento inaspettato, ma importantissimo: irrompe nella quotidianità spezzando il suo immobilismo, porta con sé racconti immaginari che si svolgono in luoghi sconosciuti e sognati, concede la riflessione sul proprio essere e i propri desideri. Interrompe la fissità dei ritmi e delle pratiche di questo non-luogo, introducendo una novità in grado di scuotere il clima interno e le coscienze dei detenuti, modificandone l'approccio relazionale.

¹⁴⁹ Tra le misure previste dalla Legge Gozzini, tra le principali si trovano la detenzione domiciliare, l'affidamento al servizio sociale, la possibilità di permessi premio, la semilibertà e la liberazione anticipata.

¹⁵⁰ Il riferimento è alla risposta che lo scrittore francese Gionò fornì a chi gli aveva chiesto a proposito del periodo di detenzione, in cui aveva lavorato alla prima traduzione francese del *Moby Dick* di Melville.

Seguendo il principio cardine della Costituzione (Art. 27) sul senso della pena e sulle azioni in funzione del reinserimento totale del detenuto, la Legge Gozzini ha dunque sviluppato fino in fondo l'idea della ricostruzione della sua identità e di una sua nuova socializzazione, fondata sulla significatività di altri elementi. In tale clima sono nate diverse metodologie ed attività culturali e sociali, tra cui la proposta di corsi di teatro e drammaturgia all'interno del carcere, la cui importanza per il Self dei detenuti risulta fondamentale.

Laboratori teatrali sono stati creati in molti istituti di pena, in modo da fare sì che un'istituzione totale possa trasformarsi in strumento portatore e creatore di cultura, il cui elemento di base sia la comunione di intenti tra le varie identità coinvolte. Il teatro può entrare all'interno di una struttura detentiva per vari motivi. Può farlo allo scopo di puro intrattenimento, al pari di una pausa, un riempitivo ludico nella vuota *routine* dell'istituzione che evita di porre la questione carceraria, e di dare voce alle questioni fondamentali della natura umana. Può fare uso dei detenuti, per affascinare, questa volta, chi è fuori, in un gioco rovesciato di cui i detenuti-attori sono i fenomeni da utilizzare come diversivo per poi compatirli con distacco, in un grande circo Barnum della contemporaneità. Può invece farsi strada nel contesto della reclusione per fini più etici, se non terapeutici. Ma la circostanza in cui il teatro in carcere assume un significato "altro", molteplice e profondo, è l'esperienza del teatro sociale. È un teatro che il più delle volte è definibile "di ricerca", che si oppone al sistema sociale vigente e traduce la condizione detentiva degli attori con il sentimento di estraneità che pervade l'artista rispetto alla comunità che si trova fuori [Bernardi, 2004]. Anche l'artista che guida la rappresentazione teatrale si percepisce come un emarginato rispetto le pratiche del quotidiano, e nel carcere dà vita ad un teatro che finalmente può tornare all'essenzialità – e alla sincerità, la verità – delle sue origini.

Se orientato da una corretta metodologia artistica e didattica, inoltre, il lavoro teatrale crea necessariamente un contesto pedagogico basato sull'auto-formazione e sulla conoscenza del proprio Sé, andando ad agire proprio sui vissuti e sulle percezioni cognitive degli individui. Dalla considerazione del

fatto che il teatro in carcere rappresenta in maniera simbolica il margine della società, lo si definisce anche il luogo dove è possibile un reale confluire di culture e linguaggi diversi, un terreno comune di dialogo tra soggetti che, altrimenti, possono condividere unicamente lo status detentivo: lo scenario è sì sovraffollato, multirazziale e multiculturale, ma la rappresentazione scenica può offrire l'opportunità di un punto di incontro diversamente drammatico.

Differenti quindi i fattori del suo successo, in costante crescita dato l'aumento effettivo delle esperienze nei penitenziari italiani: il protagonismo personale, la corporeità, la cancellazione e/o la modificazione della realtà, la riflessione su di sé, l'incontro con l'Altro, il superamento di stereotipi, il sogno di una vita diversa. E l'essenzialità degli elementi strutturali favorisce ciò, ed aiuta a concentrare lo sguardo su quello che emerge come davvero significativo. Se si restituisce quindi all'esperienza teatrale la completezza che spazia dal Self all'attivazione positiva di un luogo di socializzazione, che preveda la relazione con quel che è fuori (il pubblico, nello specifico), è allora possibile agire sull'individuo rendendolo di nuovo centro del suo Sé e fulcro di un insieme di relazioni da favorire, nella parallela valorizzazione di un principio artistico e di un senso sociale, ma anche civile e politico.

Un percorso del genere è essenziale perché riesce a dare significato non solo ai reclusi, ma anche a chi opera direttamente nell'istituzione e si adopera concretamente per un reale re-inserimento; e sua prerogativa è che il metodo altro non è che un modello culturale. Un'istituzione diviene così uno strumento portatore e creatore di cultura, dove unico elemento imprescindibile è la comunione di intenti tra le varie identità coinvolte, e dove è altrettanto necessario il non dover fingere, il narrare la verità: da qui l'urgenza di portare sulla scena i vissuti, ed in ciò sta la differenza di fondo con la prassi dell'istituzione totale e con il comportamento che generalmente si adotta al suo interno.

Trasformare un'istituzione totale come il carcere da luogo della sofferenza ad insolito fulcro di creatività e comunicazione artistica: il teatro si manifesta come forte strumento di cambiamento per la realtà detentiva, nel

perseguimento del re-inserimento in società di chi ha vissuto un'esperienza simile. Non più solo riabilitazione, ma quello verso cui si opera è un pieno recupero della socialità. La finalità è dunque quella tipica del teatro sociale, e si mostra sia etica che estetica. Tuttavia, il principio artistico non è tutto, dietro la bellezza del gesto artistico spesso si cela l'annullamento, la privazione delle condizioni basilari dell'esistenza umana, l'azzeramento dell'essere persona. La rappresentazione è agita da corpi che per la società non esistono, sono ombre relegate ai contorni, ai margini. Per questo il teatro in carcere è percepito come evanescente. È un teatro che in un certo qual modo "nega" il teatro, che prima dell'attore vuole presentare l'uomo dietro il ruolo.

Ma l'esperienza teatrale in un non-luogo come il carcere appare una sorta di medium tra due differenti *frames*. Una possibilità di fare emergere altre voci, di fornire una scena sociale a persone cui ciò viene negato. Così il teatro lascia i suoi territori "istituzionali" e cerca di andare incontro alla realtà, modificando ciò che incontra, le persone che lo fanno e coloro che vi assistono, nell'ottica di un rapporto intersoggettivo di tipo empatico.

Punto nodale in ogni caso è il riconoscere che la diversità dell'altro fonda l'esistere dell'esperienza teatrale stessa, possibile unicamente nel distinguersi tra attore e spettatore: l'Alterità riconosciuta diviene uno specchio in cui affermare la propria e l'altrui pluralità. E l'attenzione alle dinamiche processuali, più che ai risultati prodotti, rende maggiormente esplicite le possibilità di unione con le pratiche della vita quotidiana. Il teatro può giocare un ruolo primario nello sviluppo di un fitto sistema di relazioni, favorendo un approccio capace di accogliere e comprendere l'eterogeneità dell'esistente: la cultura del dialogo, del gesto, dello scambio comunicativo fanno in modo che si superino i confini inevitabili tra mondi differenti.

Il teatro in carcere in Italia fa la sua comparsa, la prima volta, in occasione della *tournee* del San Quentin Drama Workshop, gruppo teatrale fondato dal Rick Cluchey, un ergastolano graziato per motivi teatrali. Guidato addirittura da Beckett, "che amava i comici e i disperati, vedendo nella loro

folia consapevole, la migliore ricetta per interpretare la sua arte” [Mancini, 2008]. Chiamato nella penisola italiana da Pontedera Teatro, ha portato in giro spettacoli sulla drammaturgia beckettiana, suscitando interesse per l’esperienza in sé ma soprattutto per la forza vitale espressa dai suoi attori. Non a caso, Cluchey ha sempre affermato che Samuel Beckett poteva essere considerato il più importante “direttore” del penitenziario di Saint Quentin. Alla sua morte, nel 1989, Cluchey affermò che alla fine era stato proprio Beckett, e non il direttore del carcere, a concedergli la libertà: la libertà della mente, se non del corpo. Il drammaturgo irlandese ha, infatti, offerto l’opportunità di dimostrare quanto la vita dello spirito possa compensare la limitatezza del corpo, come si verifica in situazioni totalizzanti. I suoi testi rendono palese come la difficoltà della condizione umana sia il motivo centrale dell’alternarsi “tra buio e luce”, narrando la forza del legame tra questi due elementi in maniera universale. La luce, se non viene da dentro, è assenza di luce. Non c’è. E senza luce non è possibile “vedere” niente: attraverso di essa si nota qualcosa che non si conosce, si viene fuori anche dalla “prigione della normalità”, teatrale o meno che sia. Anche il carcere di Socrate è un carcere luminoso, che emana luce e non buio. Facendo uso dei testi di Beckett, presentandoli in maniera straordinariamente inusuale, Cluchey è quindi riuscito a portare avanti esplicitamente un messaggio di utilità sociale del teatro in carcere, anche se spesso condiviso da una limitata porzione di pubblico.

A seguito della sua esperienza, il teatro sociale carcerario ha iniziato ad essere esperito in varie istituzioni totali italiane¹⁵¹, come le carceri di Rebibbia, San Vittore, Brescia, Lodi ecc...

¹⁵¹ Attualmente, il pluralismo teatrale nelle condizioni detentive risulta in pieno fermento, manifestando una molteplicità di interventi e di azioni. Tra le esperienze più significative, quella di Gianfranco Pedullà, che da oltre dieci anni promuove il Teatro popolare d’arte nel carcere toscano di Arezzo; la cooperativa Estia di Milano (guidata da Michelina Capato Sartore), il cui lavoro si svolge a San Vittore e a Bollate; la Compagnia del fratello nell’istituto penale minorile di Bologna (il responsabile del progetto è Paolo Billi); il Centro di Cultura Teatrale presso la casa circondariale romana di Rebibbia; il Teatro Kismet OperA di Bari, il TAM a Padova ecc...

Altrettanto numerosi i progetti affini, primo fra tutti l’Osservatorio sulle strutture carcerarie della regione Toscana, gestito dalla Fondazione Giovanni Michelucci di Fiesole in collaborazione con gli organi della Regione.

Ma è a Volterra, nel 1988, che prende vita l'esperienza, estetica ed etica, più riuscita della rappresentazione carceraria: la Compagnia della Fortezza di Armando Punzo. Un progetto che negli anni si sviluppa sempre più, arrivando ad avere una continuità tutto l'anno fatta non solo di spettacoli, ma anche di formazione, attività culturali, la preparazione di un festival (Volterrateatro) che è diventato uno degli appuntamenti più rinomati del teatro di ricerca. Ma quello che realmente distingue la metodologia è il coinvolgimento non solo dei detenuti e dello staff di riferimento, ma del mondo esterno inteso come comunità, ovvero alle associazioni, al territorio, agli enti, alle università. Una progettualità dunque a trecentosessanta gradi, che realizza davvero gli intenti profondi del teatro sociale come tecnologia del Sé, e che è riuscito nell'intento di attirare l'attenzione su di sé.

Perché questa è, in ultima analisi, la criticità maggiore del teatro in carcere: la visibilità. Un elevato numero dei casi resta "invisibile" agli occhi della maggior parte della società, e la legislazione non appare sufficientemente adeguata per garantire i necessari cambiamenti "culturali" adeguati all'emergere di bisogni sempre nuovi, né per incrementare un soddisfacente legame con il mondo formativo e professionalizzante. Come evidenziato dai risultati¹⁵² di una ricerca¹⁵³ condotta nel 2005 nell'ambito del progetto *Teatro e carcere in Europa*, in merito alla situazione delle esperienze teatrali nelle strutture di detenzione italiane. È emersa una scarsa professionalità, nel senso che è molto alta la percentuale del "fai da te" rispetto ad un numero esiguo di progetti mirati e definiti, intesi su lunga durata. Di conseguenza, anche gli effetti differiscono: si verifica spesso una mancanza di esiti tangibili, a fronte dello

¹⁵² Nel 2005, anno della ricerca, 207 risultava essere il numero totale degli istituti di pena diffusi sul territorio nazionale: le risposte sono giunte soltanto da 113 carceri, su un campione a prevalenza maschile (oltre il 50% della popolazione reclusa). L'uso di metodologie teatrali è presente nel 44% dei casi, e la metà delle esperienze ha un grado di anzianità superiore ai tre anni.

¹⁵³ La ricerca è stata articolata su una fase quantitativa ed una qualitativa. Nella prima, è stato elaborato un questionario semistrutturato (a domande chiuse alternate a quesiti aperti) rivolto a i direttori e gli educatori di tutte le carceri italiane, ed inviato anche agli istituti minorili. Ad esso sono state affiancate alcune interviste libere – la parte qualitativa dell'indagine – a soggetti sensibili, in merito alle metodologie di intervento, i risultati conseguiti e la percezione interna ed esterna delle esperienze.

spiccato carattere episodico delle azioni. Anche la restituzione appare problematica. Se si lamenta un'assenza di criteri certi ed univoci di valutazione degli interventi, d'altro canto il coinvolgimento dichiarato è medio. L'esito finale, la restituzione - la rappresentazione di uno spettacolo - è considerato un momento indispensabile per il lavoro, ma l'attenzione riservata non è la stessa in tutti i casi: solo un'esigua percentuale (attorno all'8,33%) è stato "portato all'esterno", attraverso *tournee*. La causa principale, la diffidenza degli organi direttivi ed un'eccessiva burocrazia nella richiesta dei permessi (per questo motivo, molte volte le uscite sono state fatte attraverso un ricorso al permesso premio per buona condotta, o alle visite familiari concesse dalla legge). Ciò implica una maggiore considerazione dell'esperienza come episodica, di natura non artistica ma trattamentale e socializzante. E, in generale, anche una scarsa soddisfazione in confronto alle aspettative iniziali dei percorsi.

I tempi mutano velocemente, e con essi la complessità delle situazioni: la questione nasce dal fatto che l'opera del legislatore non riesce a confrontarsi con la rapidità dei mutamenti. Ad operare in rete, sviluppando interazioni e integrazioni tra i diversi attori sociali coinvolti che siano in grado di incidere non soltanto in superficie sul più ampio sistema sociale e politico.

6.2 Le esperienze. Il progetto regionale *Teatro in carcere*

Negli ultimi anni numerose attività teatrali hanno preso vita all'interno di contesti detentivi, affiancando le più tradizionali azioni di formazione, educazione e re-inserimento dei reclusi. Tutte queste pratiche rispondono alle medesime finalità di base:

- la tutela ed il pieno riconoscimento per i cittadini privati delle opportunità culturali e dell'esercizio delle proprie attitudini artistiche;
- il consolidamento dell'offerta ri-educativa varata dalle istituzioni carcerarie in concerto con le realtà territoriali, orientate alla ri-socializzazione dei detenuti;

- il contrasto con i rischi di desocializzazione e di impoverimento culturale connessi all'esercizio della detenzione.

Le esperienze implementate sono dunque estremamente eterogenee, e variano da iniziative teatrali, letterarie, artistiche alla musica, la danza, la pittura ecc... Sono attività che per il detenuto ricoprono ancora uno spazio marginale rispetto alla gestione della quotidianità, ma la cui importanza non può essere negata, in relazione alle politiche di contrasto della recidività carceraria, della soddisfazione dei diritti personali e di cittadinanza, nonché di re-inserimento sociale. Lo scopo è conseguentemente il preservare la dignità dei reclusi, valorizzando al contempo la collaborazione attiva tra istituzioni di governo territoriale, gli organi carcerari, le associazioni ed il Terzo Settore in un *network* di relazioni proattive.

Una molteplicità di esperienze, progetti e azioni lungo tutta la penisola sta confermando il successo delle pratiche teatrali nei luoghi di detenzione, ed il costante sviluppo - sociale ed artistico - che stanno riscuotendo. Ma molti progetti non si limitano ai confini italiani, e prendono vita in *partnership* con le maggiori realtà culturali straniere. Si sono così evidenziate la trasversalità e l'emergenza della "problematica carcere" in un'epoca come quella odierna dove in apparenza la prospettiva è andata avanti, ma in realtà la visione dell'universo detentivo rimane ancorata a difficoltà, atteggiamenti stereotipati e drammi che pongono la condizione umana dei detenuti a livelli non accettabili.

Ad esempio, nel 2005-2006, l'Associazione Carte Blanche di Volterra (su progetto ideato da Armando Punzo), di concerto con altre realtà europee ed il progetto Socrates, ha dato vita ad un *network* di realtà teatrali, dal nome *Teatro e carcere in Europa*, impegnato sul fronte della cultura e in particolare della cultura dei diritti. Scopo, un'analisi comune sulle problematiche maggiormente diffuse in simili contesti tramite il confronto tra soggetti che condividono il medesimo interesse di recupero sociale dei detenuti - integrando le varie esperienze - e la promozione di percorsi formativi professionali e qualificanti attraverso l'utilizzo di linguaggi non formali. Obiettivo, il rendere palese la condizione di isolamento in cui vertono i

detenuti, attivando così una riflessione esterna sui temi della marginalità e dell'esclusione. Integrando le esperienze europee, si rende fattibile un consolidamento delle azioni di teatro in carcere, selezionando quelle che sono le "buone pratiche". La messa in rete consente di realizzare una progettualità univoca di intervento, la prospettiva di un modello che sia in grado di stimolare le organizzazioni penitenziarie a favorire concretamente percorsi riabilitativi per detenuti ed ex detenuti con modalità comuni e verificabili dal punto di vista dell'efficienza come dell'efficacia. Ciò è possibile nella consapevolezza dell'essenzialità di un'integrazione tra le pratiche informali ed i sistemi formali operanti nel campo dell'istruzione e della formazione, per un miglioramento complessivo del processo e soprattutto dei metodi di attivazione.

Il CETEC Centro Europeo Teatro e Carcere, con sede a Milano, si presenta come "il palcoscenico di ricerca artistica rivolto ai luoghi altri", sia in Italia che in Europa, adottando la finalità di diffondere su ampia scala la cultura *edge* per attivare un processo d'inclusione sociale da realizzare per mezzo dell'espressività delle arti. Formatasi come cooperativa sociale, mediante la ricerca artistica il CETEC si insinua da ormai quindici anni nelle plurali situazioni di disagio, esclusione e marginalità, non limitandosi al *frame* carcerario - contesto di partenza - ma coinvolgendo anche donne abusate, minori, disabili, disagiati psichici e comunità di migranti: l'orientamento è sociale nel suo intimo, ed è diretto all'universo tutto del disagio. Attraverso un *network* internazionale (università straniere, centri di ricerca, istituzioni europee e realtà artistiche straniere di varia natura), di relazioni, implementa una serie di attività formative, *workshop* ed incontri per la condivisione e lo scambio di esperienze artistiche italiane ed europee, sempre rivolte a tematiche sociali. Filo conduttore, la risposta alla necessità di integrazione e del racconto di sé da parte di soggettività svantaggiate, che narrano storie di esclusione fortemente intrecciate con i propri vissuti personali.

La Fondazione Giovanni Michelucci di Fiesole è capofila del progetto *Art and Culture in Prison*, selezionato e finanziato dal programma per la cultura 2007-2013, in *partnership*, oltre che con la Regione Toscana, con numerose realtà

estere, accademiche, ministeriali ed artistiche. Scopo primario, la conoscenza e quindi la valorizzazione di uno spazio culturale all'interno di un luogo "altro" come il carcere, nelle differenti situazioni italiane ed internazionale: per i detenuti rappresenta una ventata di libertà che consente di uscire dalle barriere, oggettive e personali, attraverso la scoperta del proprio talento artistico, veicolando la socializzazione anche tra Paesi e culture diverse che spesso condividono lo stesso ambiente reclusivo. La realizzazione di eventi performativi ha quindi arricchito l'esperienza di caratterizzazioni culturali prima inedite, ma nella concretezza ha anche avuto ricadute positive sugli aspetti di convivenza, resi più drammatici da una situazione di sovraffollamento. La metodologia è quella della promozione di una rete di collaborazioni internazionali tra una pluralità di attori che concorrono alla promozione delle attività, nella circolazione dei prodotti artistici e dell'interculturalità dei risultati. Il progetto si dedica quindi allo sviluppo e alla crescita degli operatori che lavorano in questo campo, potenziando la valorizzazione dei risultati per ampliare l'orizzonte della conoscenza di questo genere di interventi. La consapevolezza dell'esistenza di una realtà del genere diventa quindi necessaria per un miglioramento qualitativo delle progettualità e delle strategie messe in atto, ed anche per la possibilità di una corretta valutazione della ricaduta effettiva di tali esperienze creative, sia dentro che all'esterno dell'universo carcerario.

Queste sono soltanto alcuni dei progetti più definiti: numerosi, centinaia, mille sono, all'estero, i programmi centrati sulla tematica del teatro in carcere. Tra questi, *The Prison Arts Foundation* in Irlanda, ed il *Movable Barres*¹⁵⁴, un progetto coordinato dal Manchester College con il supporto dell'European Prison Education Association. La promozione dell'attività creativa negli istituti di pena è per tutti i progetti un'opportunità di riportare luce a chi si trova nel buio (ricorre ancora la metafora drammaturgica di Beckett), una possibilità di speranza per chi è totalizzato in un *label* di devianza. Che si tratti

¹⁵⁴ Lo scopo del progetto (sviluppatosi tra l'ottobre 2008 ed il settembre 2010) è stato la diffusione su scala europea di un pacchetto formativo didattico ad uso di insegnanti di danza e musica, per la formazione di individui adulti in condizione di reclusione.

di danza, musica, teatro, pittura o letteratura, qualsiasi tecnologia del Sé sia messa in pratica, impegnarsi con il linguaggio dell'arte a riflettere su se stessi è un'esperienza di miglioramento esistenziale, orientato alla consapevolezza. È sempre intesa come una pratica sociale che si svolge "a porte chiuse" per proporre al contrario possibili aperture. Ed il teatro in carcere è una pratica che riparte da zero, come intendeva Grotowski, una scena ripulita dalle sovrastrutture, ma è anche un bisogno, una necessità intima degli individui.

Restando nei confini italiani, a seconda degli indirizzi della politica nazionale per le esperienze di teatro negli spazi di detenzione si sono verificati picchi in crescita e altri in decrescita, nonché un'estrema partizione logistica che ha visto la Toscana e l'Emilia Romagna come le regioni più attive. All'interno di tali considerazioni il teatro in carcere ha bisogno del massimo di professionalità e competenza, in quanto si deve essere pienamente in grado di affrontare e "governare" un processo sugli esseri umani. L'istituzione quindi non deve mostrarsi invadente nel mestiere, ma deve essere in gradi di scegliere le persone più capaci e allo stesso tempo gli strumenti tecnici più adeguati, e non soltanto essere un erogatore di finanziamenti.

La Toscana è la Regione che da lungo tempo si è impegnata a sostenere un progetto organico e coordinato, una rete delle attività di spettacolo all'interno degli istituti penitenziari: il progetto *Teatro in carcere*. Ha attribuito fiducia e ha deciso di mettere risorse a disposizione di alcuni soggetti individuati, senza aver attivato tra loro relazioni per conseguire una progettualità che non sia transitoria, ma parte di un futuro stabile in grado di fare crescere le attività, secondo una metodologia d'intervento legata ad una valutazione effettiva del perché si stia perseguendo una determinata strada. Tutto ciò implica che l'istituzione risponda alle domande che si pone, anche operativamente, escludendo una politica degli eventi a favore di un lavoro quotidiano. Certo è che si tratta di una dimensione minoritaria compiuta all'interno di una cornice altrettanto minoritaria quale è, nella società italiana, il teatro.

A tal proposito, è stato ritenuto significativo ciò che è emerso da un incontro con Ilaria Fabbri, Dirigente Responsabile Settore Spettacolo della Regione Toscana, a cui si deve la cura del Progetto. La scelta metodologica¹⁵⁵ dell'intervista [Silverman, 2000; Bichi, 2002; De Lillo, 2010] è stata valutata la più appropriata, nel tentativo di ricostruire quello che è il profilo del Progetto stesso: la forma "libera" è stata ritenuta quella in grado di produrre maggiori risultati rispetto a quella semi-strutturata. Si è scelto di analizzare il materiale raccolto attraverso l'individuazione di unità semantiche nel testo scritto (la trascrizione dell'intervista). Per la loro rilevanza, si riportano nel testo alcuni estratti più pertinenti dell'intervista [Charmaz, 2006].

C'è sempre stata un'attenzione da parte della Regione Toscana a guardare l'orizzonte di quella linea di confine di chi sta "meno bene". Nello specifico del teatro in carcere la Regione lo finanzia da almeno undici anni. Io sono arrivata qui e l'ho trovato già attivo. Abbiamo un coordinamento che si è organizzato a ridosso della nascita del Progetto. L'obiettivo è stato di finanziare l'arte che si affianca al carcere.

La realtà toscana è la più organica, nel senso che c'è un coordinamento, una serie di interlocutori e la stabilità. In altre regioni ci sono una serie di interlocutori, ma adesso stanno orientandosi verso un'idea di coordinamento loro proprio: per questo ora hanno meno visibilità. Infatti, essere dentro un

¹⁵⁵ L'analisi dei dati è stata compiuta secondo le impostazioni consolidate dell'indagine non-standard: l'intervista è stata analizzata sulla base di registrazione audio successivamente codificata. Il materiale raccolto è stato analizzato secondo il metodo di ricerca fenomenologico-esistenziale dello psicologo Amedeo Giorgi (il riferimento è ai contenuti del saggio *Phenomenology and psychological research* del 1985), imperniato sull'individuazione di unità semantiche nei resoconti di interviste: le unità di significato riscontrate - tutte interconnesse tra loro - hanno fornito un quadro generale dell'intento primario del Progetto, e della sua visione più ampia.

Queste le unità rilevate:

1. il senso del Progetto
2. gli obiettivi relativi alle esperienze di teatro in carcere
3. le criticità
4. il coordinamento e la rete
5. l'importanza del Progetto
6. il rapporto con il Self
7. le reazioni dei detenuti
8. il coinvolgimento del pubblico
9. la valutazione dei risultati
10. il Protocollo d'intesa
11. la questione della professionalizzazione
12. le problematiche relative al futuro
13. la visione a lungo termine

progetto regionale è un plusvalore. Realtà però ce ne sono in Italia, a livello di operatori, anche importanti.

La particolarità della Regione Toscana sta nell'essere stata l'unica istituzione italiana ad aver reso possibile la realizzazione di un certo tipo di esperienze in un più ampio quadro progettuale che ha coinvolto le singole esperienze artistiche, la programmaticità politico-culturale dei vertici regionali e degli enti locali coinvolti, la volontà istituzionale delle direzioni delle strutture detentive, nell'ottica di una comune costruzione di un processo culturale condiviso e necessario. Numerosi percorsi laboratoriali hanno affiancato le realtà più conosciute, al di là della maggiore o meno validità artistica, differente da quella dimensione sociale di cui tutti sono imperniati. Ogni singola esperienza parte dal riconoscimento della peculiarità e delle anomalie tipiche di ogni attività che si svolge in carcere, ma anche dalla consapevolezza che ogni istituto rappresenta un mondo a sé. Per questo riconoscersi in una progettualità comune, al di là dei singoli risultati raggiunti, contribuisce alla valorizzazione dell'idea complessiva salvaguardandone al contempo l'applicazione eterogenea, sia essa di matrice più estetica o sociale.

“I tanti anni di lavoro teatrale in carcere delle compagnie e dei registri mostrano – nelle differenti modalità operative e nei diversi stili ed obiettivi espressi – come non vi sia contraddizione fra un'alta qualità espressiva ed artistica degli spettacoli creati in carcere e l'utilizzo a fini pedagogici del mezzo teatrale: i due aspetti rinviano l'uno all'altro e si arricchiscono vicendevolmente.”¹⁵⁶

La rilevanza è data quindi dalla valenza pedagogica che affianca, spesso sovrastandola, quella artistica, e che si costruisce nel dare voce a percorsi comunicativi di riflessione e ricostruzione sociale per il detenuto, così come nel rendere possibile una forma di comunicazione tra realtà, culture e comunità

¹⁵⁶ A. Mancini (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Titivillus, Corazzano, 2008, pag. 139.

diverse per natura. Attraverso queste esperienze è stato possibile ricreare quel luogo “altro” di sperimentazione di nuove coscienze e nuovi linguaggi, e soprattutto un veicolo di interazione.

Il progetto regionale *Teatro in carcere* ha preso vita spontaneamente nel 1999, promosso dagli Assessorati alla Cultura e alla Sanità della Regione Toscana, coinvolgendo alla sua origine sette realtà fino a costruire una rete di numerose compagnie ed associazioni che operano in quattordici carceri della Toscana¹⁵⁷. Negli anni, dunque, ha visto procedere un andamento di investimento in crescita: è evidentemente una questione di scelte ad aver determinato tale progressione. L’obiettivo è l’offerta di un servizio in particolare attraverso il teatro, grazie alla professionalità di soggetti ed operatori la cui maggior parte proviene dal mondo del teatro sociale. Il punto di vista del finanziamento è la cultura, non l’istituzione carceraria: le dotazioni economiche sono state fatte scegliendo i progetti e gli operatori, nella loro varietà anche metodologica, non i luoghi. Le realtà sono state messe in rete per scambiare conoscenze, per costruire insieme una serie di attività che potessero dare vita ad una forza contrattuale, per offrire a questo tipo di scelte un ascolto diverso ed una credibilità diversa, da parte delle istituzioni che del mondo artistico e culturale. Quello che può complicare le cose è la percezione del prodotto, il volerlo portare fuori dal carcere mutando il suo significato profondo.

L’obiettivo che ci siamo dati è stato quello di pensare di non essere solo noi: questo settore in particolare ha avuto una serie di esperienze di carattere generale. Io lo avevo già incontrato quando lavoravo all’ETI, che aveva un Protocollo di intesa con il Ministero della Giustizia relativamente alla

¹⁵⁷ Nel 2009 vi si annoveravano: la Casa di reclusione di Volterra, l’Ospedale Psichiatrico Giudiziario di Montelupo Fiorentino, la Casa circondariale Don Bosco di Pisa, la Casa circondariale di Arezzo, la Casa circondariale di Pistoia, la Casa di custodia attenuata “Il Pozzale” di Empoli, la Casa circondariale di Firenze – Sollicciano, la Casa di custodia attenuata “Il Pozzale” di Empoli, la Casa circondariale di Firenze – Sollicciano (sezione maschile), il Carcere di Massa Marittima, la Casa circondariale di Siena, la Casa di reclusione di San Gimignano, la Casa circondariale “Le Sughere” di Livorno, il Carcere di Porto Azzurro.

situazione minorile, attorno agli anni '95, '96.

All'ETI abbiamo avviato una serie di progetti su come il ministero individuava le carceri e le città a maggior rischio, e le competenze dell'ETI erano di seguire il progetto per l'interlocuzione teatrale, avviando attività molto significative. Poi l'Ente Teatrale in quanto tale non ha reiterato questo tipo di attività, ma i soggetti sul territorio hanno continuato a lavorare. La situazione era molto complessa.

In qualche modo quello che ora si sta cercando di fare è scambiare le esperienze, quindi mettere in relazioni pensieri e metodologie, da parte anche degli operatori che, facendo questo mestiere, hanno una relazione diretta con il detenuto.

L'attività è caratterizzata dunque da laboratori teatrali (che spaziano dalla lettura e drammatizzazione dei testi, a tecniche di teatro sociale) il cui esito è sempre stato la realizzazione di una rappresentazione finale, ma che parallelamente hanno consentito il nascere, in accompagnamento alle attività teatrali, di laboratori musicali, di scrittura drammaturgica e di scenografia. Sono molteplici le richieste di ospitalità da parte di teatri stabili, festival e strutture teatrali (anche straniere) per alcune di queste realtà. Tutte queste esperienze sceniche hanno inoltre contribuito al rinnovamento del linguaggio teatrale, distanziandosi dall'arte teatrale ottocentesca, tradizionalmente lontana dal sapere pratico e quotidiano. La loro arte si allinea con le esperienze creative del Novecento: è un teatro del fare, della realtà, un'arte che diventa utile nella fusione tra sensibilità, pensiero drammaturgico, analisi del reale ed azione, per essere una pratica consapevole dell'urgenza dei propri gesti comunicativi.

Il destinatario è l'approccio, soprattutto nel caso di Volterra. In questo caso (le pene sono molto lunghe) è stato un obiettivo possibile perché la Compagnia si è potuta determinare, nel senso che c'è stata una continuità. Invece, in moltissime altre esperienze, avendo strutture carcerarie differenti e quindi con altre tipologie di pena ed altre configurazioni, il lavoro nella realtà è molto diverso. Inoltre, c'è anche un problema linguistico: soprattutto nelle carceri circondariali, quelle "di passaggio", lavorare è difficoltoso proprio per la brevità delle pene e delle razze della popolazione carceraria, più fortemente composta da extracomunitari.

La musica e la danza sono forse più semplici, c'è la gestualità che è un altro livello di comunicazione, ma se si sceglie interventi di teatro di parola questo richiede una modifica del metodo o della composizione della "task force" che gli artisti devono usare per entrare in relazione con i detenuti.

Tuttavia, *mission* della rete non è la somma delle singole esperienze, ma il dialogo e la cooperazione, in particolare dal punto di vista della produzione: il percorso vuole portare alla realizzazione di un *network* strutturato, non virtuale ma sempre più reale, teso al confronto anche nazionale e capace di attivare una proficua relazione con le istituzioni. Questi gli obiettivi, prefissatisi alla sua nascita:

- la piena operatività del Coordinamento, per migliorare la qualità delle relazioni professionali tra tutti gli attori coinvolti nel Progetto;
- il sostegno e la valorizzazione dei singoli spettacoli realizzati, quali elementi positivi di differenza tra le esperienze realizzate;
- l'organizzazione di incontri ed iniziative pubbliche, a cadenza annuale;
- la creazione di concrete opportunità lavorative per i detenuti-attori, all'interno delle varie discipline apprese con la pratica teatrale (attori, tecnici, macchinisti, fonici, illuminotecnica);
- la documentazione, la promozione e la diffusione delle informazione sulle varie azioni.

Nell'anno 2009 abbiamo dato, nell'ambito del Progetto, un finanziamento inter-regionale che dovrebbe vedere coinvolte le carceri di Sollicciano e di Faenza: lo scopo è cominciare a vedere con gli scambi concreti come si possa iniziare a costruire una metodologia. In questo senso abbiamo aderito anche ad una richiesta della Fondazione Michelucci per una progettazione europea, dove l'Italia (e la Toscana nel suo specifico) dovrebbero essere il focus dello scambio teorico con altri Paesi europei. Per cui, stiamo "uscendo dal nostro guscio", avendo la consapevolezza come Regione che non esiste, purtroppo, un'altra situazione che parimenti abbia un'organizzazione così strutturale, un coordinamento così stabile, degli operatori che già da anni si occupano di questo lavoro, né nello stesso tempo una fonte di finanziamento che si è mantenuta nel tempo ma incrementandosi. Per cui, in questo senso, la Regione Toscana ha manifestato da allora ad oggi un'attenzione che non si è mai abbassata. Per queste tipologie di intervento, infatti, la costanza del finanziamento garantisce che l'attività abbia un suo senso.

La metodologia di azione prevista è quella tipica del teatro sociale: la fase di laboratorio, il *training*, il coinvolgimento del personale penitenziario,

l'adozione di dinamiche tipiche di ogni compagnia teatrale, le prove nell'ambito dei tempi e degli spazi penitenziari, la discussione critica sulla realtà, lo spettacolo come rito collettivo ed evento finale, e soprattutto il coinvolgimento di tutti i soggetti presenti all'interno dell'istituzione.

Altra cosa importante per colpire nel segno è che tutte le figure che si trovano coinvolte all'interno del carcere (pedagogisti, educatori, tutta la struttura carceraria fino ai secondini) sono parti rilevanti, perché quello è un sistema in cui la collaborazione di persone, l'istaurare un feeling su un percorso comune semplifica l'attività, qualunque essa sia.

Negli ultimi cinque, tre anni si è verificato un incremento delle realtà di teatro in carcere: gli interlocutori sono sempre gli stessi, ma la compagine è un servizio territoriale. L'obiettivo cambia, perché non sempre trova nello stesso territorio le vocazioni artistiche.

Facendo propria l'eredità della Legge Gozzini, e sostenendola, il Progetto ha inteso operare attivamente per la costruzione di un potenziale cambiamento del clima percettivo attorno e dentro il mondo carcerario, e quindi di un sostegno attivo alle pratiche sociali di ri-abilitazione e re-inserimento. Il teatro svolge da sempre una funzione di crescita del soggetto negli ambiti della marginalità e del disagio. L'artista trae vantaggio espressivo dalla relazione con la diversità, che utilizza per fini che sono la sua arte. Inoltre, non esiste arte come il teatro che possa prescindere dall'Altro. La teatralità nel senso del Progetto è concepita *tout court* come funzione dello sviluppo individuale del soggetto coinvolto: l'arte è messa al servizio della diversità, riconosce il disagio e la devianza proprio per averla storicamente sperimentata prima su se stessa, in assonanza con il punto di vista di Artaud.

Quando si parla del Sé, si tratta di domandarsi cosa si va a colmare. Si parla del tessuto della memoria, del vissuto sia diretto che come trasferimento dell'educazione, della modalità, della vita che hai. In certi casi la relazione con il Sé è più complessa, perché in tali situazioni cambia proprio il contesto concettuale del Self.

La duplice accezione pedagogico-artistica riceve significato da tutta l'attività di laboratorio che precede la messa in scena, in cui i vari linguaggi

dell'arte sono creativamente utilizzati come un *humus*, come un terreno fertile da esplorare per ricavarvi elementi funzionali non solo alla completezza del Self, ma alla società tutta: il teatro sociale si configura così come un'opportunità unica non solo per i detenuti, ma per tutto il teatro civile [Mancini, 2008 a].

Nel complesso della mia esperienza, partecipando a incontri anche meno formali, mi pare di poter dire da parte di quei detenuti che nel tempo hanno partecipato in maniera prolungata (mesi, anni) ad un'attività di questo ordine che queste modalità consentono delle riflessioni. Anche perché nei momenti aperti al pubblico c'è, quasi sempre, anche la famiglia. Così mi hanno detto alcuni detenuti al termine di uno spettacolo: "Per noi è anche un modo di farci vedere dai nostri familiari, come riacquistando la dignità della persona".

Di fatto credo che un'effettiva utilità sociale ci sia, numericamente l'incidenza concreta non si riesce a sapere, anche perché spesso il detenuto, una volta finita l'attività, torna a casa senza continuarla. È anche difficile saper come, una volta uscito, abbia fatto uso del patrimonio di questa attività. Anche perché talvolta vogliono proprio dimenticare l'esperienza del carcere.

Il concetto preventivo dovrebbe scattare quando tornano a casa. Ad esempio, a Bari c'erano ragazzi di quindici anni pluriomicidi, all'interno di una logica criminale: l'esigenza di offrire loro un'opportunità di vita si tocca con mano, ed è il nostro compito.

Il linguaggio teatrale ben vi si presta per l'intersoggettività di cui si fa portatore, per la necessità di contatto con individui altri da sé, portatori di altrettante culture, lingue e caratterizzazioni etniche: simula la vita, per cui si configura sempre come il fuori che entra varcando un limite. Allo stesso modo, in carcere si entra superando una soglia che isola dal mondo esterno. Per questo motivo, è necessario garantire una competenza ed una rigorosa professionalità da parte degli operatori: chi è coinvolto deve lavorare su materiale che è il processo interiore dei detenuti. La Regione funge in tal senso da coordinatore *super partes*, che senza troppa invadenza ha attribuito fiducia e risorse a disposizione dei soggetti individuati, nell'ottica di una progettualità di lungo periodo fatta di lavoro quotidiano che si discosta da una politica di eventi e dalla sua visibilità effimera.

Altra peculiarità del Progetto toscano, è che il punto di vista sotteso a tali pratiche è la possibilità di cultura, l'identità dei soggetti considerati, non

l'istituzione carceraria in sé. Non a caso, è stata la circolazione d'idee, progetti ed informazioni ad aver permesso la realizzazione della rete, anche e soprattutto partendo dal fatto che ogni singolo carcere è un vero e proprio mondo a sé, con le proprie regole, i codici, le proprie dinamiche. Come affermano i coordinatori, è stato il riconoscersi all'interno di un sentimento di forte progettualità comune ad aver contribuito alla valorizzazione ed al potenziamento di ogni singola realtà operativa. E ad avere avuto una *chance* in più di coinvolgere il pubblico esterno. La dimensione relazionale con il pubblico è particolare, e si percepisce in particolar modo quando il lavoro è stato fatto bene. Dalle sue reazioni è possibile accorgersi quando si è raggiunto un fine anche estetico: si percepisce che si è determinata la situazione teatrale, l'espressione artistica di qualcosa all'interno di un altro limite preciso, che è il non professionale. Ciò non vale solo per ambienti circoscritti, ma anche per pubblici particolari (si pensi al teatro per bambini, che se ben realizzato cattura l'attenzione dei ragazzi, trasportandoli in un differente *frame* cognitivo).

Per quanto riguarda il coinvolgimento, le percezioni nel tempo sono state molto diversificate, perché dipende dalla relazione che il pubblico esterno ha con il sistema carcere in quanto tale. Oggi mi pare un periodo orrendo, al di là della sensibilizzazione. Se facciamo un'analisi, spesso ci si trova a dire: "lui è lì a scontare una pena, perché ha compiuto un reato", e credo che soprattutto con l'incremento della percentuale di extracomunitari tra i detenuti la popolazione in senso lato la senta come una dimensione buonista nei confronti di chi ha in qualche modo trasgredito la regola: per questo si assiste adesso ad un atteggiamento critico, in relazione alla gravità del reato. Oggettivamente le esperienze di più largo pubblico sono quelle di Volterra, o del Teatro Valle a Roma, del festival di Celestini ecc... il pubblico va, ma non è il pubblico vasto: sono in genere giovani, gli addetti ai lavori, chi è tendenzialmente "impegnato". Un elemento abbastanza differente è stato il Progetto Punta Corsara, a Scampia (che è come un carcere!): l'impatto con il pubblico è stato molto forte, anche a livello istituzionale, ed il teatro era strapieno (sia il Teatro Valle per la seconda edizione che il Teatro Argentina la prima volta). In più c'era la dimensione di un centinaio di ragazzini sul palcoscenico, da cui si è sprigionata una energia positiva potentissima. Nell'immaginario collettivo molto dipende da come la gente comune si sente serena nei confronti dei "torti subiti". Oggi c'è una forte transizione della composizione sociale, per cui la gente tende ad essere aggressiva, soprattutto verso l'immigrazione. Ma è per questo che si fanno progetti del genere, dibattiti e convegni, per cambiare la

mentalità della nostra civiltà. È complesso, ed è un problema più profondo. Ciò parte dal presupposto di quanto si crede che le persone e le cose possano cambiare, quanto le relazioni in senso lato possono determinare una crisi di alcuni elementi della personalità che possono effettivamente modificarsi, attraverso un'esperienza diversa. Per molti, invece, l'atteggiamento è buonista, e c'è una larga parte che non condivide questo orientamento. Spesso, infatti, la legge è oltre (il caso della Legge Basaglia ne è l'esempio principale, il modello era talmente evoluto che non si è poi stato in grado di generare l'assorbimento) rispetto a quanto la realtà tecnico-operativa è in grado di assorbire. La temperie culturale è già lì, ma non sufficientemente compresa a livello organizzativo.

Il risultato raggiunto è stato positivamente duplice: prima il sostegno ad una serie di realtà operanti nei luoghi di pena toscani (siano esse compagnie, singoli, associazioni di volontariato o altro), di conseguenza l'implementazione ed il consolidamento di una rete per il confronto-incontro dialettico e proficuo. Lo scambio delle tecniche ha significato la creazione di una matrice comune di compiere un lavoro con le medesime finalità.

Credo che complessivamente, dal punto di vista della valutazione, la continuità ed il fatto dell'orizzonte abbastanza chiaro siano positivi. Penso anche che in questo momento la normativa e quindi la tipologia di detenzione presente nelle carceri, comportino una sorta di riallineamento di tante analisi (si pensi al problema della tossicodipendenza, la questione dei permessi di soggiorno...) che cambiano anche il tessuto delle relazioni. Il carcere diventa una sorta di "piccola piazza sociale" molto più interdisciplinare di quando la normativa meno restrittiva in qualche modo definiva la "gerarchia" della composizione carceraria. È momento di trasformazione oggettiva della realtà sociale di questa attività. Mi sembra anche che gli operatori toscani siano in una fase di riflessione, per cui ci auguriamo che da questo punto di vista si possa risolvere alcune cose. Da questo punto di vista, la recente stesura del Protocollo è un passo importante.

Al riguardo, appare necessario ricordare la serie di Protocolli¹⁵⁸, siglati ad inizio 2010 tra la Regione ed altri enti istituzionali interessati

¹⁵⁸ L'ambito legislativo fa in prevalenza riferimento alla Legge Costituzionale 3/2001 di modifica al Titolo V della Costituzione (per l'assunzione su base regionale e locale del ruolo di programmazione, coordinamento e attuazione di una serie di materie a competenza esclusiva); al documento *Linee guida in materia di inclusione sociale a favore delle persone sottoposte a provvedimento dell'Autorità Giudiziaria* approvato il 19/3/2008 dal Ministero della Giustizia e dalla Conferenza delle Regioni e Province Autonome (per lo sviluppo di patti di inclusione

all'applicazione di attività previste in ambito carcerario, che ridefiniscono complessivamente una serie di elementi correlati all'universo carcerario. Tra cui, anche quelli legati non solo alla dimensione professionalizzante o formativa, ma anche alla cultura: la significatività del documento è quindi l'affiancamento delle diverse tipologie di intervento, parificando le attività espressive a quelle sociali, della formazione e dell'istruzione. Il *Protocollo d'intesa operativo regionale tra la Regione Toscana, il Provveditorato Regionale dell'Amministrazione Penitenziaria per la Toscana ed il Centro di Giustizia Minorile della Toscana e dell'Umbria* è parte integrante del programma operativo delle azioni da svolgere sinergicamente in ambito carcerario, in risposta alle mutate esigenze della popolazione detenuta. Tra gli elementi di rilievo, in linea con il principio di territorializzazione dell'esecuzione della pena e degli interventi, l'intento di fornire stabilità all'attività didattica, una forma di maggiore coesione tra il sistema carcerario e la soddisfazione piena del diritto alla salute, del diritto all'apprendimento, dell'individuazione di strutture idonee per le attività di supporto a tutte le azioni di ri-socializzazione, per il benessere del personale e per l'avviamento al lavoro, quindi della piena realizzazione della libertà individuale e dell'integrazione sociale. Grande risalto, nel Protocollo, è stato dato all'attuazione di tutti gli interventi trattamentali (azioni sociali, culturali, sportive, formative, dell'istruzione e del lavoro) per il pieno re-inserimento dei detenuti e degli ex detenuti, in un'ottica anche di sensibilizzazione delle comunità locali sulle problematiche relative all'esecuzione delle pene detentive ed alternative ed alle conseguenti attività di "recupero". Tra gli interventi sociali si favorisce l'ottica di rete nell'implementazione delle azioni di re-inserimento, di interazione culturale ed inter-etnica, anche con la

sociale a livello regionale e/o locale anche tra Regione e Ministero nell'ambito delle politiche sociali carcerarie); alla LR 40/2005 *Disciplina del servizio sanitario regionale* (per i principi di accesso al sistema sanitario nella Toscana); alla LR 41/2005 *Tutela del diritto alla salute dei detenuti e degli internati negli istituti penitenziari ubicati in Toscana*; alla Delibera di Giunta n. 1153 del 14/12/2009 di approvazione al *Protocollo di intesa fra il Ministero della Giustizia e la Regione Toscana per lo svolgimento di attività congiunte nell'ambito carcerario*; ad una serie di Protocolli d'intesa fra la Regione Toscana e le Università di Firenze, Pisa e Siena per l'attuazione del Polo Universitario Penitenziario Toscano.

considerazione di nuove figure professionali di tipo socio-educativo. Per ciò che concerne, invece, l'area culturale, si prevede un potenziamento delle attività di socializzazione e sensibilizzazione all'interno delle strutture penitenziarie, da realizzare mediante specifici progetti riferiti alle arti sceniche (in particolare il progetto regionale *Teatro in carcere*, di cui si conferma la positiva e significativa esperienza, con particolare rilievo delle esperienze di Volterra, Arezzo e San Gimignano) ed audiovisive, sia dal lato artistico che tecnico-professionale. La metodologia è quella del coinvolgimento del numero maggiore possibile di istituti penitenziari, per promuovere una relazione organica tra i soggetti più qualificati dello spettacolo e le istituzioni carcerarie, nell'individuazione di modalità coordinate e cooperative. Si avvalorà così l'importanza delle attività di tipo laboratoriale per l'espressione dei diversi linguaggi artistici, al fine di innescare percorsi di riflessione da parte del detenuto su se stesso, e di costruire processi di relazione e scambio.

Fino a un anno e mezzo fa noi non avevamo rapporti con l'istituzione carceraria. Questo ultimo anno e mezzo, per tante problematiche che si sono determinate all'interno del carcere, e quindi anche per le difficoltà degli operatori stessi ad entrare in maniera semplice, serena nella relazione con il carcere dove magari già lavoravano, abbiamo cominciato ad avere una relazione più istituzionale anche noi - come comparto della cultura - che è culminato nell'ultimo anno nell'individuazione di un coordinamento regionale, quando sono passate le competenze per l'assistenza sanitaria del detenuto dallo Stato alle Regioni. Il coordinamento, regionale e interdisciplinare, riguarda tutti quei "pezzi" della Regione che fanno interventi nelle carceri (dallo sport, all'istruzione, la cultura, la sanità). Questo coordinamento era rivolto a definire con l'istituzione carceraria di livello nazionale e poi anche regionale la stesura di un Protocollo d'intesa che è stato recentemente firmato. È una sorta di reazione a tutte le competenze su cui la Regione interviene. Il focus è ovviamente quello sanitario, essendo quello l'ambito più problematico. È un problema ampio, che si è amplificato con il soprannumero che c'è ormai in tutte le carceri. Quindi, in qualche misura, rispetto a come era partito il Progetto, siamo stati un po' obbligati da circostanze interne e specifiche della nostra progettazione, a circostanze più generali, di politiche di decentramento delle competenze, a trovare una relazione diretta anche con il Provveditorato toscano.

Il Protocollo indica un diretto rapporto del Settore Cultura con il Provveditorato Regionale, perché si è deciso di passare da una relazione sghemba rispetto all'istituzione, e c'è stata una maggiore attenzione. È un atto

di riforma rispetto alla Legge Gozzini, e ciò rende molto più dialettica l'attività teatrale. Oggi si tende molto di più ad utilizzare altre forme di ri-educazione: in questo momento si parla di ri-educazione con una reinterpretazione della Legge Gozzini, con un incremento delle difficoltà da parte dei nostri interlocutori.

Ora, con la formalizzazione di un Protocollo che prevede tutta una serie di attività, c'è una maggiore garanzia.

Ovvvia la considerazione sulle reali opportunità professionali che possono, al di là degli intenti del Progetto, scaturire da questa tipologia di intervento.

Il problema spesso è capire in quale relazione e come - supportata - la struttura teatrale possa diventare in qualche modo oggetto di professionalizzazione o, comunque, di occupazione.

A Padova, con i minori, si era riusciti ad avere un vero coinvolgimento dell'assistenza sociale, per cui il TAM aveva alcuni detenuti che era riuscita ad assumere come dipendenti. Quello sarebbe stato l'obiettivo di tutto l'intervento, soprattutto per i minori, perché il re-inserimento invece avviene spesso nello stesso ambiente in cui si era inseriti, e lì se la modalità di vita della comunità è drammatica, la situazione diventa critica.

Da questo punto di vista quello che si necessita sempre, è il fatto che nessun tipo di intervento deve essere monade, ma ci dovrebbe sempre essere una relazione con il soggetto che formalmente, giuridicamente che in qualche modo si occuperà del soggetto che poi uscirà dal carcere. È una questione molto complessa. Molto dipende dalla persona, da chi incarna la relazione, oltre dall'istituzione in senso lato da chi la incarna. Per questo è fondamentale che la fase successiva contenga un altro pensiero, che l'accompagnamento della fase successiva abbia un medesimo intento. Questo non sempre accade, in alcuni casi è più legato alle persone fisiche che poi interpretano il loro mestiere in un modo o in un altro.

L'intervento istituzionale, e la certezza della durata, forniscono sicuramente delle garanzie. Ma rimane aperta una serie di problematiche, legate soprattutto a quella che è la ricaduta formativa.

Quello che la Regione deve domandarsi, è in che modo le singole realtà che operano si pongono il problema del futuro. Chi alleva la seconda generazione di operatori per dare continuità? Come, cosa, quali sono i problemi del passaggio del testimone, cosa significa coinvolgere persone più giovani non solo dal punto di vista metodologico? È un problema generale, ma anche specifico. Su questo ci si deve interrogare. Ci vogliono un reale desiderio ed una strumentazione psicologica, anche perché questi mestieri non sono pagati: noi ci chiediamo come ipotizzare, all'interno di un progetto organico, tra le

varie cose l'obiettivo di stanziare una cifra minima che consenta agli operatori giovani un piccolo rimborso spese.

Il pericolo è la professionalizzazione - che in questo mestiere è relativa, perché non siamo parlando di psicologi, educatori, pedagogisti: deve avere una matrice artistica e non soltanto educativa, perché altrimenti non trasferisce. Non può diventare una professione dello spettacolo, ma non può nemmeno essere soltanto relegata nel contesto del volontariato. Bisogna che gli artisti stessi si pongano il problema, e che noi forniamo loro gli strumenti.

Quello che resta da fare, attualmente, è interrogarsi seriamente sugli effetti a lungo periodo del progetto. Sui rischi, le criticità cui si va incontro, se si ignora la complessità della cornice di senso in cui il teatro in carcere agisce. Perché quello che è stato fatto finora, i passi avanti, i risultati raggiunti in condizioni di difficoltà non vadano perduti, né a causa di un'eccessiva spettacolarizzazione, di una banalizzazione delle esperienze, né della mancanza di un'adeguata professionalità in grado di fondere l'intento artistico con le emergenze umane e sociali di chi si trova in condizioni di detenzione.

Il Progetto andrà avanti. Adesso c'è da capire quelle che sono le logiche: negli ultimi tre anni abbiamo assistito ad un incremento, per cui ci sarà un'attestazione. In prospettiva dipenderà anche dal rapporto che continuerà ad esserci con il sociale, che già interviene in alcune linee di azione con altre forme di finanziamento. Per cui anche fare qualcosa di "inutile" a mio parere, se si è convinti che la cosa abbia una funzione positiva è bene proseguire negli intenti.

Coinvolgendo quindi tutta l'area sociale a cui è possibile applicare il pensiero dello spettacolo, quantomeno l'utilizzo dello strumento: non soltanto il carcere. Perché attraverso l'oggetto e l'uso di quello strumento o della modalità spettacolari, si è costretti ad attraversare la soglia.

Se non ci fossero gli spettacoli una serie di persone non conoscerebbe il carcere: la domanda riguarda cosa porta a casa il singolo cittadino dall'esperienza, ma attiene alla sfera personale.

Il valore dell'opera di Armando Punzo è il fare tutto a livello teatrale, non sociale. Punzo afferma "il carcere è il mio luogo d'arte". Ma è una scelta individuale. Lui ha la vocazione perché i suoi strumenti artistici si esaltano proprio in quella situazione. È un elemento particolare del suo lavoro, ed è ciò che rende la relazione interno/esterno più osmotica, più aperta di prima.

Certo è che non può bastare il teatro per ottenere i risultati tutti.

E la necessità di attività del genere è ancora più sentita in un periodo storico di incertezza, di "liquidità", di timore aggressività e perdita del senso di comunità

che deriva dalla consapevolezza dell'Altro, come l'epoca odierna. L'urgenza è quella di un adeguato ripensamento culturale che affermi la giustezza del riconoscimento della soggettività negli individui tutti, considerando che più il carcere assolverà alla sua funzione di recupero della relazionalità - e quindi del senso reale della collettività - più anche il problema della sicurezza avrà più possibilità di superamento, al contrario di ciò che crede il pensiero comune. Il rischio maggiore è che il non-luogo attualmente più separato, escluso e ghettizzato diventa lo spazio più facile da rimuovere culturalmente. Più semplice da dimenticare, da non affrontare. Un carcere umiliante, che non si preoccupa di ri-strutturare dopo aver de-strutturato, arrecherà una maggiore delinquenza, un'incomunicabilità ed un'insicurezza maggiore. Invece, avere consapevolezza di quello che avviene dentro le mura, oltre la soglia, è motivo di conoscenza in più della società stessa.

Capita anche che tra i detenuti si determinino dinamiche particolari, non ultimo l'aspetto del protagonismo, della visibilità che il teatro ha e può dare: chi delinque deve avere di per sé una capacità di finzione con il mondo esterno, che è uno degli elementi propri del teatro. Ma questa modalità appartiene sia all'attore teatrale che alla psicologia del detenuto.

Tuttavia, tanto più in questo momento storico, attività del genere devono proseguire perché tengono vivo un fatto: che la metodologia deve offrire l'opportunità di uno scambio diverso con il Sé, aprendo magari un mondo che altrimenti non avrebbe avuto la possibilità di aprirsi. C'è gente che impara a leggere, a scrivere in carcere. Bisogna perseguire sulla strada di un'operazione che non è risolutiva, ma sicuramente non è dannosa.

6.3 Per un Teatro Stabile in Carcere: la Compagnia della Fortezza

Nel campo sempre più variegato delle esperienze di teatro in carcere, italiane e non, emerge come un faro l'esempio della Compagnia della Fortezza¹⁵⁹ - il progetto di Laboratorio Teatrale nel Carcere di Volterra ideato

¹⁵⁹ La Compagnia, assieme all'Associazione Carte Blanche, non si limita alla produzione di spettacoli ma è dalla sua fondazione promotrice di progetti di grande rilievo culturale. Tra

da Armando Punzo nel lontano 1988. Tra i suoi tratti distintivi, la ricerca costante di un'originalità artistica, la particolare metodologia di lavoro adottata con i detenuti-attori¹⁶⁰, i numerosi e continui successi riscontrati¹⁶¹. La produzione è estremamente intensa e proficua, e la Compagnia¹⁶² è arrivata ad allestire almeno uno spettacolo all'anno, da rappresentare non solo nel Mastio volterrano ma anche nei più importanti festival e teatri italiani, in virtù di un accordo siglato nel 2003 con il Ministero della Giustizia. Non mancano le richieste provenienti dall'estero: la questione è però più complicata, per ovvi motivi burocratici.

A proposito della realtà della Compagnia della Fortezza, si è scelto di incontrare¹⁶³ Armando Punzo, per chiarificare la visione che sottende al suo lavoro.

questi, di concerto con altre principali realtà di teatro e carcere europei, si ricorda il progetto europeo *Teatro e Carcere in Europa*, sopra menzionato.

¹⁶⁰ Tutti i detenuti della Compagnia della Fortezza sono reclusi per pene lunghe, talvolta lunghissime: a Volterra arrivano solo i condannati che devono rimanere in carcere per molti anni. Sono coloro che hanno una pena definitiva da scontare, ovvero la cui pena è già passata in giudicato. Ciò permette di avere lo spazio ed il tempo per lavorare al meglio, cosa difficilmente fattibile con detenuti di breve periodo e collocati in strutture "di passaggio". Doveroso precisare che, per quanto riguarda la loro condizione all'interno dell'istituzione, chi fa teatro riceve lo stesso trattamento di tutti gli altri, non è sottoposto ad alcun regime di favore o di preferenza. Spesso, al contrario, si trovano a dover lavorare il doppio, in quanto l'impegno con la Compagnia non deve inficiare la riuscita di altre attività obbligatorie previste dalla struttura.

¹⁶¹ Non ultimo, va ricordato il Premio Ubu - il massimo riconoscimento teatrale italiano - ricevuto da Armando Punzo come migliore regista per il 2010, con lo spettacolo *Alice nel paese delle meraviglie. Saggio sulla fine di una civiltà* (premio già vinto in precedenza per gli spettacoli *Marat Sade* e *I pescecani, ovvero quello che resta di Bertolt Brecht*).

¹⁶² Attualmente la Compagnia della Fortezza consta di circa cinquanta detenuti, e mantiene la sua sede nella Casa di reclusione di Volterra.

¹⁶³ La metodologia di indagine è ancora una volta quella dell'intervista non strutturata. Relativamente all'analisi del materiale (il testo dell'intervista trascritto), si è nuovamente deciso di procedere attraverso l'individuazione di una serie di unità semantiche, in linea con il metodo di ricerca di Amedeo Giorgi.

Le unità rilevate sono le seguenti:

1. la realtà di Volterra
2. l'esperienza di Armando Punzo
3. i detenuti
4. la metafora del carcere
5. la metodologia di lavoro
6. il senso del teatro della Compagnia
7. la scelta dei testi
8. l'esperienza della Compagnia della Fortezza rispetto le altre realtà di teatro in carcere
9. libertà e non-libertà
10. l'obiettivo del teatro di Armando Punzo

L'attuale realtà di Volterra è frutto di un lavoro, di persone. Volterra ha una tradizione alle spalle fatta di persone ed esperienze concrete, che ha portato lentamente questo carcere a distinguersi dagli altri. È un microcosmo della società, di cosa accadrebbe fuori se fosse possibile operare così. Qui si sta mettendo in discussione anche quello che sembrava, la cultura...

Noi cerchiamo di dare continuità ad una serie di idee che ci attraversano: io sono il frutto di un insieme di pensieri e di idee che casualmente mi attraversano e a cui cerco di dare continuità. Il pensiero è più ampio e più ricco di quello che posso avere. Io sono il portatore di un pensiero - per ciò che possono essere le mie possibilità - ma che non nasce con me. L'ambizione sarebbe di invertire completamente questo, il pensiero comune.

Se ogni carcere è un mondo a sé, è possibile affermare che la struttura di Volterra rappresenta quel “carcere della speranza” di cui parlava Mario Gozzini, in cui il rapporto con i detenuti si esplica prima di ogni altra cosa nella discussione e l'ascolto. La Casa di reclusione non è un deposito di oggetti umani, ma un luogo di vero recupero, in cui ognuno viene ascoltato sia da parte dei detenuti che dell'amministrazione penitenziaria, in modo da implementare una rete di relazioni che permettono un certo tipo di atmosfera ed identificano il luogo. Rendendo possibile anche un intreccio tra comunità interna ed esterna, difficile in altri contesti totali. Una cornice del genere ha sicuramente favorito la riuscita della scommessa della Compagnia della Fortezza: all'inizio, la creazione di una compagnia teatrale all'interno della struttura veniva sì considerata un'opera meritoria sotto il profilo umano, ma non si pensava potesse diventare una tale foliera di significativi risultati sotto il profilo artistico. Invece, la vocazione di Armando Punzo al voler ritrovare le logiche di fondo del teatro, oltre quelle tradizionalistiche e attoriali, ha avuto riscontro nell'istituzione volterrana, nella sinergia crescente con l'amministrazione e con il personale tutto. Sono migliorate così le condizioni dei detenuti, la loro

11. il “mondo” dei detenuti

12. fuori dal quotidiano

13. contro il teatro

14. il Teatro Stabile in Carcere

15. la decadenza

qualità di vita, e di conseguenza in maniera vicendevole anche il clima è diventato più sereno e proficuo, in una diminuzione della dinamica repressiva tipica dell'istituzione totale.

L'idea di partenza è stata la voglia - il bisogno interiore - di trasformare quella struttura enorme e così ingombrante in un luogo positivo di produzione artistica, in cui al centro della relazione fosse posta l'espressione teatrale senza mai pensare alle pene, alla delinquenza che l'istituzione contiene. Non è neanche il carcere ad interessare Punzo, ma è là dentro che ha trovato la maniera esatta di realizzare il suo teatro. La sua intuizione è stata piuttosto nell'entrare nel carcere per il teatro, non viceversa, alla maniera del tipico teatro sociale [Perina, 2008].

Io sono entrato in carcere senza pensare a questa esperienza, ma per altre cose. Non mi occupavo di devianza. Poi sono stato obbligato alla riflessione, ed ho iniziato a lavorare negli anni a come attaccare e distruggere il cliché. Spesso si ha come pubblico gente legata al cliché: io lavoro per l'idea di demolirli per distruggere stereotipi come quello del carcere, del soggetto deviante. Ma prima ancora c'è il cliché del teatro, della sua finzione e del suo lavoro artificiale.

Punzo non è entrato in carcere con specifiche ambizioni o progetti salvifici, con la vocazione "dell'assistente sociale", o per sostituirsi agli operatori. Semplicemente, in quegli anni aveva l'intenzione di allestire uno spettacolo con un numero molto alto di soggetti, e la Casa di reclusione gli era parsa l'occasione migliore. Da un laboratorio di due mesi con i detenuti (una proposta arrivata in modo inaspettato dal Comune di Volterra) è iniziata ogni cosa: alla base, la constatazione delle possibilità celate ed imprevedibili che quei particolari cittadini – i detenuti – recavano con sé, delle potenziali evoluzioni che erano in grado di compiere, e della marginalità che poteva farsi centro della narrazione.

Loro non si percepiscono come detenuti, ma poi pagano un prezzo ancora più alto. Il pensiero di poter avere condotto una vita diversa li anima sempre.

Gran parte della sua formazione registica è avvenuta con i detenuti. Ciò significa che anche il carcere lo ha condizionato, facendolo crescere: la condivisione non è relativa soltanto ad uno spettacolo, ma è un vero percorso di vita. In questo senso la Compagnia della Fortezza è un'operazione tanto di Armando Punzo quanto dei detenuti, per creare un'isola dentro il carcere con l'obiettivo condiviso di trasformare l'idea di uno spazio, di rendere reale la possibilità di uscire dal proprio ruolo definito. Ed il teatro è l'isola, una zona franca in cui sperimentare qualcosa di diverso. La finalità diventa allora il vivere civile, l'umanità, la condizione umana da "desertificare", per dirla alla Deleuze, per capire ciò che realmente si è.

Il lavoro della Compagnia assume quindi una duplice valenza: da un lato è un forte rapporto con un aspetto della realtà – le contraddizioni e le illusioni quotidiani, dall'altro è metafora del "carcere" in cui ci troviamo tutti.

Un teatro che lavora tutti i giorni a contatto stretto con una situazione così, è un teatro che lavora in un contesto di guerra, in cui la realtà nei suoi aspetti contraddittori si manifesta tranquillamente. La realtà quotidiana nasconde le cose, si devono avere occhiali abbastanza spessi per riuscire vedere oltre un'immagine superficiale e anche rassicurante. Se ci si reca in posti altri, immediatamente ci si rende conto della tragedia, non c'è la farsa. Sono le situazioni estreme che uno normalmente sembra non voler vedere: anche il carcere ci appartiene, esiste pur essendo isolato. Ecco perché noi siamo interessati non direttamente al carcere, ma al carcere come metafora di qualcosa di più ampio che ci può essere: di tutto ciò che inquieta, che porta domande sulla morte e sulla vita nel suo circolo, la pazzia, il pericolo, e si vuole allontanarlo da sé, nascondere alla quotidianità.

Nella casa di reclusione toscana sono venute così a precisarsi le prassi e gli scopi delle attività di ricerca culturale - in particolare teatrale - con i reclusi: cancellare il carcere dalla mente delle persone internate, sviluppare un discorso artistico capace di valicare le finalità meramente ri-educative, coinvolgere allo stesso modo ed in maniera diretta i detenuti, l'amministrazione penitenziaria ed il personale, rendere nota all'esterno la realtà detentiva aprendo al pubblico per gli spettacoli, e facendo entrare dentro i cancelli-soglia il mondo esterno

[Marino, 2006]. Per affrontare e conoscere la realtà così come essa si presenta, e coinvolge la società tutta.

Noi dobbiamo cercare di affrontare la realtà e la finzione da tutti i punti di vista. Anche i testi che affrontiamo, li affrontiamo come se fossero un'istituzione. Non si può ridurre l'Amleto ad una messa in scena del testo così come viene fatto, perché non serve a niente. È più interessante ragionare come fai a demolire anche lì l'istituzione che c'è. Anche l'Amleto, altrimenti, diventa un'immagine rassicurante. Ma Shakespeare, quando ha scritto il testo non penso avrebbe voluto fare qualcosa che si riducesse a qualcosa di rassicurante per il pubblico. Anni fa' abbiamo realizzato un Amleto che non aveva niente a che fare con Amleto, ma ne era solo il meccanismo. Noi avevamo tolto Amleto di scena, e tutte le aspettative: avevamo costruito una sorta di immagine bella e rassicurante, una specie di giardino (che per noi non era assolutamente rassicurante!), una scenografia che lentamente veniva distrutta, fino a che non rimaneva il carcere, non compariva il cortile del carcere. Era un'immagine straordinaria, performativa. L'Amleto svela un'ipocrisia. Il fantasma che rivela è un'altra voce, è un altro livello, un'altra entità che comunica.

A Volterra avviene quello che non si svolge da altre parti – ed in questo sta la sua specificità. È il teatro stesso che varca le mura, non i soggetti, non gli operatori. Nulla ha a che vedere con l'idea di fare teatro per ri-educare o trascorrere il tempo. La visione di Punzo è orientata direttamente, senza filtri, alla soggettività dei detenuti, al senso più profondo del convivere umano che si valorizza in determinate condizioni limite, e che si esalta nell'espressione del teatro.

Sottrarre i detenuti alla scena del sociale, il morire a se stessi, è la pratica del teatro.

Non si può ridurre il teatro ad una messa in scena rappresentativa, e basta. Il teatro è un modo per sottrarsi a se stessi, all'essere inteso come sociale: è il tentativo di ricerca non consapevole di qualcos'altro. Oggi, invece, il teatro è solo un accompagnamento alla vita. Come la musica, la lettura. Invece, il carcere è l'opportunità di avere davanti la realtà cruda, evitando il rischio di dimenticare dove si è.

All'esperienza va il merito di aver mostrato in maniera concreta e reale come il carcere possa diventare lo spazio per eccellenza dove re-inventare la sua stessa essenza di istituzione totale. Un posto dove i detenuti – soggetti ai

margin, già abituati ad andare oltre i divieti imposti dalla società – attraverso le narrazioni hanno la possibilità di riflettere sui propri vissuti, di indagare quelli che sono i loro propri limiti. Così, nel loro avvicinarsi all'interno della Compagnia, possono inventare un segno, un linguaggio artistico riconoscibile e distinguibile all'esterno. Il mezzo è la riflessione che consente un isolamento da se stessi, sia per far emergere nei detenuti-attori una nuova concezione di sé, correlata alla ricerca di sé come di una propria identità culturale, sia per attribuire un nuovo senso al teatro medesimo. Una continua dialettica, una pratica discorsiva continua alimentata dagli scambi tra i soggetti e dalla forza di ogni gesto, in un totale assorbimento e compartecipazione nella narrazione da mettere in scena. Un sentimento di analisi del Sé che parte dal contatto con la realtà, dal fallimento essenziale e dallo svelamento, ed è correlato alla vita, per farsi metafora rappresentata, valorizzazione di ogni esistenza, senso di comunità.

La scelta artistica è quella di un linguaggio della sperimentazione, della rilettura dei grandi testi del teatro, quelli che possiedono in sé un maggiore impatto, in una chiave fortemente legata al contesto carcerario e alla percezione dei sentimenti di violenza ed esclusione che esso incarna [Perina, 2008]. Perché, nella metodologia di azione, la riflessione con se stessi, con i propri vissuti e le proprie origini, assume valore fondamentale nel mettersi alla prova con qualcosa che appare sempre complesso.

Si prova a lavorare con autori che si sono posti delle domande sulle contraddizioni. Sono tutti autori rimasti lì, negli anni Sessanta e Settanta, oltre ai classici, come Genet, Weiss. Ma credo che abbiamo esaurito anche questa fase del testo. Superata la fase dell'autore, il testo diventa come una sorta di istituzione. I testi sono affrontati come se fossero un'istituzione, perché così sono percepiti dalla maggior parte degli altri. Ma, ad esempio, Amleto non può essere ridotto ad una messa in scena del testo, come invece viene tradizionalmente fatto. Al contrario, Amleto svela ipocrisie. L'Amleto, per la maggior parte della gente, deve essere in un solo modo. Ma quanti capiscono l'Amleto di Carmelo Bene, o il Pinocchio all'inverso della Compagnia della Fortezza? Un Pinocchio che non vuole, assolutamente fare parte della società, ma preferisce tornare un pezzo di legno?

Di per sé, ci vogliono una sensibilità ed un lavoro che va alimentato. Non una questione di élite, ma la si fa diventare. I detenuti hanno letto Genet, Brecht: ciò dimostra che l'approccio non è impossibile, se si hanno la necessità, il tempo, la voglia, una serie di particolari situazioni che permettono di farlo.

Nelle fasi di lavoro, si parte dall'improvvisazione o da un testo. I detenuti lo leggono, ritrovandovi qualcosa che risuona e si radica in loro, che appare familiare per qualche motivo. E le parti sono assegnate dal regista secondo le assonanze caratteriali. Il lavoro, nel suo farsi, decide chi è il primo attore, ma ogni decisione deve essere resa condivisa. Le dinamiche sono quindi tipiche di ogni compagnia teatrale con il suo insieme di regole, a cui si affiancano le dinamiche del relazionarsi, del conoscersi, del percepirsi in gruppo coeso che coinvolge anche i collaboratori esterni verso un intento comune. Il parlare della detenzione attraverso i testi rappresenta un momento di forte presa di coscienza della Compagnia, la consapevolezza di un lato intimo e privato del Self che affiora nello spettacolo. La reclusione non emerge però quale l'aspetto centrale del lavoro, piuttosto si cerca la distanza dalla condizione detentiva, andando oltre con i testi scelti e le storie attuali. E l'energia che si sprigiona negli spettacoli non è frutto della pena, della reclusione: appartiene a tutti coloro che si trovano in una particolare condizione di esclusione.

La rappresentazione del *Marat-Sade*¹⁶⁴ di Peter Weiss è la svolta che ha sancito una presa di coscienza: il senso di quello che il lavoro della Compagnia esprime all'esterno sta tutto nei detenuti che irrompono in cerchio, si attaccano alle sbarre urlando "libertà libertà". Il testo di Weiss mette a confronto Marat e Sade, la rivoluzione politica e quella sociale, individuale e collettiva, i suoi fallimenti, la paura della diversità. Sul termine dello spettacolo, la situazione sfugge al controllo: è la confusione generale, cala il sipario. Da un lato Sade, in abiti talari, sogghigna trionfante: perché l'epilogo non è un caso. Oltre la rappresentazione, c'è sì il caos, ma anche il fermento per una vita che terrorizza in quanto incontrollabile. Per questo il sipario deve calare, per celare

¹⁶⁴ Il testo è ambientato in un manicomio poco dopo il 1789.

la possibilità del caos alla vista e alla coscienza del pubblico, per censurarla alla società. Per non mostrare la realtà.

Quello che fa la differenza rispetto alle altre realtà di teatro in carcere è, allora, la finalità.

In generale, nell'ambito del teatro in carcere, esiste una differenza di iniziative, anche per una sorta di "moda". C'è curiosità, poi i risultati ottenuti sono spesso deleteri, perché le esperienze spesso diventano complici di questo mondo, e non fanno altro che rimettere le persone al loro posto. Altre realtà cercano invece di ragionare in altro modo, come noi: è una pratica, che dà risultati.

“Il teatro in carcere non è un teatro sociale”¹⁶⁵, afferma Armando Punzo per chiarire ogni volta la sua posizione: l'approccio è quello di un artista che non intende la funzione dello spettacolo come strumento per ottenere qualcosa, né che si pone al servizio del sociale, come fosse una cura. Lavorare con la visione assistenziale impedisce un vero risultato artistico, né il detenuto diventa mai in grado di distinguere tra la sua condizione e il lavoro che sta portando avanti. La detenzione deve allora diventare un elemento senza rilevanza, pena un'enorme limitazione [Quadri, 1999]. Creare con l'apporto vivo, concreto e quotidiano dei detenuti un certo modo di fare teatro è una questione che si pone in maniera opposta all'intervento sociale: è il lavoro teatrale che serve ad esaltare le peculiarità umane degli individui coinvolti, stimolando il dialogo, la riflessione, la capacità di mettersi in gioco. Le condizioni che si cercano sono quelle tipiche dei “teatri liberi” dei grandi maestri rivoluzionari del Novecento, come Grotowski, Stanislavskij. Il *training* si sviluppa a partire dalla realtà sia interna che esterna, dall'avventurarsi in territori umani, emotivi e culturali sconosciuti a quello che è noto, secondo uno scambio dentro/fuori che fonde all'unisono le esperienze dei due mondi. Realtà differenti ma non totalmente diverse: il teatro in questo caso è visto come microcosmo dove i conflitti della società esterna vengono ampliati, così come le illusioni dei nostri tempi. Per

¹⁶⁵ Armando Punzo, intervento al convegno *A scene chiuse? Esperienze del Teatro in carcere*, Firenze, 24 novembre 2008.

cui anche le difficoltà, il disagio e i pregiudizi possono diventare strumenti per raggiungere l'individuo e la sua relazionalità con l'Altro. Attraverso il teatro si assumono modi di essere che sono il contrario di quelli tipici dell'istituzione.

È interessante rendersi conto che si può avere una ricerca della libertà ossessiva – che in carcere è una ricerca oggettiva – a patto che faccia da specchio alla ricerca di libertà che possiamo avere fuori. Il Pinocchio della Compagnia è metafora del mondo. Significa che noi ci siamo costruiti un mondo perché il nostro mondo è costruito dal pensiero. È uno spettacolo immaginato, con delle scenografie e dei mezzi straordinari, che rendono un modo di concepire la vita e che sono la una rappresentazione dell'idea di come si immagini debba essere l'uomo: non lo decide il singolo, ma è una rappresentazione collettiva. Noi vi scivoliamo dentro senza accorgercene, delle cose vengono decise, tra cui un'idea di come dovrebbe essere l'umanità. Ed il teatro deve occuparsi di queste cose.

Ciò che esprime lo spazio detentivo inteso come ambiente istituzionale è qualcosa da fare sparire, la misura concreta della colpa, la concretezza della pena come condanna definitiva – a vita – per i detenuti. È un qualcosa che si appiccica addosso, è lo stigma, il *label*, la ghettizzazione. Per questo, il percorso della Compagnia non mira all'umanizzazione dell'ambiente carcerario, ma alla messa in prova del teatro in queste condizioni invalidanti. La criticità insita nel teatro come mezzo di ri-educazione è ciò che resta addosso al recluso, esperito come “scarto umano” e quindi senza il riconoscimento di piena dignità, ed è solo sofferenza continua. La liberazione, anche mentale, di un detenuto è qualcosa di presuntuoso, è l'idea di doverlo “salvare” da qualcosa che non traduce l'impegno di Punzo, che invece si orienta all'incontro. Piuttosto, il regista racconta che è stato il rapporto con chi sta dentro a liberarlo dal proprio sentirsi escluso dal mondo, là fuori, per la propria visione del mondo: per lui, i detenuti sono uno specchio, qualcuno di chiaramente e assolutamente altro, che paga un prezzo per ciò che ha fatto.

Il teatro della morte del sociale è l'obiettivo primario, di tutto ciò che ci appartiene e si pensa sia solo nostro, che faccia parte della nostra esperienza e per questo ci riguardi. Invece io sono deciso, non decido. Il lavoro in carcere è un'ambizione. Se, guardando uno spettacolo in carcere, si comprende che il detenuto non è solo quell'azione ma la complessità dell'azione tutta, allora

sono possibili cambiamenti. Ma noi siamo nuclei e non arriviamo alle persone in generale, non riusciamo a farle ragionare. Manca la possibilità di pensieri che si stacchino dall'idea della sopravvivenza quotidiana.

Il teatro come forma di riabilitazione non è in grado di cancellare l'etichetta del vissuto che rimane addosso al carcerato, ricollegandolo inevitabilmente ed in maniera meccanica all'ambiente da cui proviene. Mostra, però, la possibilità di elevarsi in una realtà differente, attraverso un nuovo tipo di linguaggio che talvolta viene proposto dallo stesso detenuto. Con questa pratica di azione è possibile non soltanto costruire un gruppo, coltivarlo e farlo crescere. Ma la corporeità, la bellezza scenica degli attori-detenuti della Compagnia della Fortezza, il furore della loro espressione sono simbolo dell'atto di denuncia della disperazione e del dolore che si cela dietro le mura, ma anche squarcio che taglia il velo delle ipocrisie del sistema sociale e del teatro stesso, e che riguarda nuovamente tutti.

Necessità, bisogno, impossibilità [Quadri, 1999] diventano le tre parole chiave che descrivono l'essenza stessa dell'esperienza di Volterra. Perché il teatro è anche un'essenzialità vitale per i detenuti, e questo può portare male, problemi, una sensazione di tradimento da parte del teatro che si esperisce: sono soggetti che hanno l'impellenza di esprimersi, ma che si trovano in un contesto in cui esiste un qualcosa che non riesce ad emergere. È la marginalità, l'esclusione, il disagio di stare ai bordi della società, di essere dei "diversi". La necessità è quindi il percorso liberatorio di conoscenza, verso la conquista della luce beckettiana, per dare all'espressione artistica il senso ed il valore di un modello unico e culturale: il "distruggere" i luoghi comuni, le resistenze culturali e personali, l'idea stessa di carcere per modificare e per portare, in maniera provocatoria, questo tipo di esperienza verso una forma di normalità.

I detenuti sono l'altro "mondo". Sono due mondi, il nostro e il loro. Ed è chiaro che ci siano una serie di resistenze, essendo un mondo estremamente conflittuale. Le persone che, anche per libera scelta, vengono da noi, si trovano stranieri in un altro territorio, dove ci sono le regole altre del teatro. È un lavoro enorme quello compiuto dai detenuti, che dà risultati importanti per loro: per quello che lascia loro addosso, e per il teatro stesso.

Ma se questo avviene con i reclusi, è la dimostrazione che potrebbe avvenire anche con altri. Il loro punto di partenza è svantaggiato, però hanno una necessità alla base che è forte. È il fare qualcosa per sé, per tirarsi fuori da una situazione dal carcere. Io penso che, invece, là fuori la gente vuole stare sempre di più nel suo mondo, ed è questo che è drammatico: diventi prigioniero di un modo in cui non c'è un pensiero generale su come contrastare le contraddizioni. C'è qualcosa di irrisolto, che non torna quando ci sono intorno altri malesseri.

L'esperienza teatrale diviene essenziale per ricercare se stessi ed una propria identità culturale e personale.

Tutto si lega ad un senso di acculturazione, al il fatto che attraverso il teatro ci si interroghi con se stessi. Ma è un lavoro indiretto, che avviene da sé. C'è invece la necessità di pensare nuove regole per un nuovo mondo: è necessario prendere le distanze perché anche il nostro luogo è deviato. Ciò significa uscire fuori dal mondo del quotidiano. Il mondo del teatro ha un altro livello di interesse, parte da un altro livello (che non è quello economico): la percezione comune che si ha dell'arte e della cultura è che sono qualcosa in più. Però, l'evoluzione umana dovrebbe portarci ad abbandonare la parte istintuale che non ci rende capaci di apprezzare le potenzialità. Non è l'orrore del genere umano in quanto tale, ma del fatto non siamo in grado di comprendere e capire. È una condizione generale, che non appartiene esclusivamente ai detenuti, ma a tutti.

La ricerca consiste anche nell'eliminazione del superfluo, nella riscoperta quotidianamente della funzione originaria del teatro come rapporto veritiero con la società, quindi nella restituzione della sua necessità più profonda. Il senso è quello di ridare al teatro l'incontro con l'Altro, creando una comunità di soggetti che hanno pari diritti e che comunicano attraverso le forme del dialogo e del coinvolgimento, e favorendo strumenti per eliminare l'isolamento e l'esclusione. Per questo motivo si procede con una numerosa quantità di tentativi, e sovente di tutto ciò che è messo in campo rimane niente, se non una piccola traccia.

Io lavoro contro il teatro, per mettere in crisi i meccanismi che stanno dietro. Dove c'è bianco e nero, è necessariamente tutto semplificato: "se bagli, paghi". E c'è la tendenza a lasciare la situazione così come è. Per questo il mio scopo primario è "azzerare" il teatro: io lavoro con non professionisti per ritrovare la necessità del teatro. Tutto passa da una sottrazione come metodo

di lavoro, a qualcosa che non si condivide. Io non ho messo in scena i detenuti come elemento di curiosità e per ri-educarli secondo il nostro mondo, ma per portarli in altri mondi, in luoghi dove ci sono altre regole.

Quello di Punzo è un lavoro contro i ruoli, contro Amleto ed il teatro stesso rispetto ad un “teatro d’arte per tutti”, come recitava il manifesto¹⁶⁶ di Strehler e Grassi nell’immediato dopoguerra. “Amleto è morto. Viva Amleto” si potrebbe dire: non si tratta più di leggere il testo e recitarlo, ma affrontarlo per disimpararlo, per coprirci tutte le mura del carcere – le pareti della vita – che diventano stordenti, drammaticamente illeggibili nell’*Alice*¹⁶⁷, della Compagnia della Fortezza. I personaggi di Amleto non vogliono più prestarsi alle rappresentazioni del testo del Bardo, imprigionati in un destino che impedisce loro vie di fuga, metafora (il Castello di Elsinore che li tiene prigionieri è come il Mastio di Volterra) dei giochi di ruoli e delle funzioni sociali in cui tutti spiano e sono esclusi, e trasmigrano altrove grazie ad una liberà improvvisa, in un viaggio dentro se stessi: ma arrivano nel Novecento, epoca in cui ogni cosa è nel rispetto della legge economica. Alla nostra società.

Con questa metafora si spiega anche l’obiettivo ultimo di Armando Punzo: lo scopo finale non sta nel rendere più umane le patrie galere, ma nell’intendere il carcere luogo dove reinventare il teatro stesso e restituirgli la sua natura, nonché i meccanismi sociali. Riuscire a fare del carcere di Volterra il primo Teatro Stabile in Carcere è la sua missione.

Per me il carcere è il mio teatro, è la mia casa, è il posto dove vivo la maggior parte del giorno, ma anche se non ci sono dentro fisicamente sono lì per cercare di fare quello. Voglio che diventi un Teatro, sto lavorando per questo. Perché così può essere interessante: ho un’istituzione, come faccio a fare sì che possa essere altro? Come faccio a modificarla? Nello specifico, trasformare il carcere di Volterra in un teatro stabile dove si fa selezione di tutti i detenuti, significa avere un teatro che si occupa della realtà con cui è a

¹⁶⁶ Il riferimento è alla nascita del Piccolo Teatro di Milano - il primo teatro pubblico italiano - per l’iniziativa e la volontà di un regista e di un organizzatore. La base ideologica è quella di un teatro come componente essenziale della cultura della società tutta, al di là di ogni divisione o differenza: per questo motivo la garanzia di accedervi deve essere garantita a tutti gli individui. Il teatro è inteso dunque come necessario, come bene reale dei cittadini.

¹⁶⁷ Spettacolo che non a caso ha come sottotitolo *Saggio sulla fine di una civiltà*: è la metafora della vita, della nostra società che Punzo e i suoi vedono sempre al limite.

stretto contatto. Un teatro in grado di fare questo sarebbe straordinario sia come teatro sia per il carcere, che inizierebbe ad avere una funzione e a servire a qualcosa. E, soprattutto, da un punto di vista filosofico e culturale, si romperebbe quest'idea manichea del bianco e del nero. Per far capire che le cose sono tutte molto più complesse e articolate, ma anche che per far questo c'è bisogno di uno sforzo, di un lavoro.

È necessario che il carcere diventi un teatro, non il contrario. Che non sia solamente azione sociale, ma messaggio artistico, una reale possibilità di altro che è, nei fatti, un'altra *chance* per il teatro stesso. Il Teatro Stabile in Carcere è l'idea di una nave galera che si adagia sulle colline, del carcere ideale, fatto d'identità plurime e mutevoli, un elogio della contraddizione. Se le celle saranno i camerini, il cortile interno andrà a riprodurre gli antichi teatri di corte. La selezione del personale (attori, tecnici, danzatori, musicisti ecc...) nell'"utopia" di Punzo avverrà su scala nazionale, in tutte le carceri del territorio, per dare vita al più grande teatro multirazziale mai esistito. Non è un caso che la parola "utopia", dal punto di vista letterale, contenga in sé il senso di "non luogo": un qualcosa che c'è, un ambiente che esiste ma che non ha ancora trovato l'opportunità di manifestarsi nel suo pieno essere. Perché impossibilitato ad esprimerla: l'impossibilità del carcere è visibile nella sua struttura, nelle sue regole, nelle etichette del pensar comune, nelle leggi scritte e in quelle implicite. Nel limite che è nei detenuti come nella società.

Il teatro in carcere ha a che fare con la decadenza. Per questo il Teatro Stabile in Carcere sarebbe l'unico teatro in Italia con una funzione. È l'istituzione in sé che uccide tutto questo: il teatro stabile è la morte del teatro. Il carcere non permetterebbe mai di produrre i meccanismi del teatro stabile, ma di fare il vero teatro. Oggi terrorizza l'idea di esporsi realmente. Il carcere mette al riparo da questo: quando si lavora a stretto contatto con la realtà è impossibile l'istituzionalizzazione, perché tutto è un movimento continuo.

Ecco perché il concetto di Teatro Stabile in Carcere diventa la metafora di un teatro dell'impossibile, che trova il modo di esprimersi proprio laddove ne è esclusa la sola idea.

Il riferimento concreto è il Teatro Renzo Graziani (uno spazio di 3 metri per 11 dove da vent'anni lavora la Compagnia), inaugurato il 28 giugno 2008 all'interno del Mastio di Volterra, in onore di Renzo Graziani, illuminato Direttore cui si deve la nascita della realtà della Compagnia della Fortezza. La sua creazione si connota di forti messaggi simbolici e metaforici. Fare del carcere un luogo d'arte, portatore di cultura, tra le colline toscane diventa concretezza. Riesce ad eliminare nel carcere l'idea di se stesso, togliendo dalla mente di chi vi lavora e di chi vi entra tutti quegli stereotipi che si porta dietro: sono i limiti impliciti, invisibili, non solo fisici e mentali, che dimorano negli "esterni" ma anche nei reclusi a dover essere spazzati via. Tuttavia, quello attuale è un periodo di "decadenza": la tendenza è il mantenimento di ciò che appare essere un buon modello sociale.

Andrebbero eliminate tutte le istituzioni e i meccanismi che stanno dietro, non solo il teatro. Ma la responsabilità è trasversale, è di tutti, perché nessuno più vuole esporsi. La decadenza è questa: si cerca di mantenere ipocrisie, quello che agli altri sembra ancora un buon modello senza rendersi conto che si sta partecipando alla distruzione di tutto. C'è un'idea di fondo di come dovrebbe essere l'umanità. Ma anche il Pinocchio della Compagnia della Fortezza non vuole fare parte dell'umanità, vuole tornare pezzo di legno.

Tutto ciò che è innovazione non diventa un cavallo di battaglia. Ma solo se la realtà si manifesta è possibile, forse, una possibilità di reazione. Ed il carcere, il teatro che facciamo c'entra con queste cose.

Il problema è che dei luoghi di detenzione la società non riesce mai a vedere la sua realtà più vera: si limita all'etichetta che li accompagna, li esprime come meri contenitori dei conflitti irrisolti del mondo civile.

Per quanto riguarda l'Amleto, è lo stesso principio. Non è la rappresentazione dell'Amleto che serve a capire la vicinanza a Shakespeare, ma uno studio che sia capace di influenzare. Far capire come il carcere possa diventare cosa, essere lì per cercare di fare quello, il fatto che possa diventare un Teatro. È un'istituzione: si tratta di come si faccia a far capire che questa istituzione possa essere altro. C'è l'idea diffusa che tutto sia così, e che non possa essere altrimenti. Questo è il tentativo di far diventare Volterra un Teatro Stabile: il farlo diventare luogo della realtà.

L'isola dentro il carcere completa il cerchio, dando senso all'esperienza: per fallire, alla maniera di Artaud, l'idea comune che si ha della vita, dell'esistenza, invece che per ri-costruirla. Ma il teatro può esistere solo laddove la vita fallisce, nella maniera in cui è comunemente intesa. Per pensare che “quelle mura, nate per una funzione punitiva, si possano trasformare in un luogo di omaggio all'intelligenza ed alla sensibilità umana” [Punzo, 2007].

Ricorre nuovamente la concezione del teatro come “maschera”: una mera illusione, una finzione tesa all'attesa di momenti più proficui. Ma allora anche il teatro in carcere è una prigionia, un limite invalicabile per chi lo esperisce. È un buco nero, che è uguale al buio che sta fuori, con la differenza che dentro è possibile scorgere in modo più chiaro cosa minaccia la società. Perché anche il teatro sociale relega i detenuti nell'ultimo gradino della società, in linea con la più generale visione sociale.

La questione è a cosa si debba dare più o meno peso, e mai come in questi ultimi anni questo lo si sta vivendo in maniera drammatica. Ma il teatro non deve rispondere a questo, prestarsi a questo, non è suo compito: deve seguire le sue necessità. È la richiesta di semplificazione che va contrastata, non si può fare un processo inverso come quello di avvicinare, perché altrimenti con questa giustificazione si giustificano le situazioni più mostruose.

Il mondo non può e non deve essere appiattito al bisogno di un'istituzione atta a tranquillizzare: ecco il motivo per cui la pratica teatrale diviene la terra di mezzo in cui far fallire le convinzioni comuni per ricostruire il concetto stesso di vita e teatro. E i detenuti-attori della Compagnia non stanno mai veramente su di un palcoscenico, ma per Punzo sono sottratti da quella scena che li ha collocati all'ultimo posto, un posto che pare non poter mai mutare. Rendendo vera una finzione teatrale, per poter fingere una quotidianità che è altrettanto drammatica.

“ Il teatro può nascere solo dall'indigestione della vita, dal disgusto per la vita. È una terra di mezzo tra la sanità e la santità, e mi piace pensare che

quella ‘t’ che separa le due parole sia appunto l’iniziale della parola
‘teatro’.”¹⁶⁸

¹⁶⁸ Armando Punzo, intervento al convegno *A scene chiuse? Esperienze del Teatro in carcere*, Firenze, 24 novembre 2008.

CONCLUSIONI

Lo stigma fuori dalla soglia: una questione ancora aperta

La relazione tra teatro e situazione di difficoltà, da sempre, è connotata all'essenza stessa del fenomeno teatrale, che assume il significato di disagio come incontro con la mancanza ed il dolore. Il termine adatto ad esprimere il sentimento che il teatro sociale raccoglie, è il senso di depenalizzazione del Sé tipico di chi si trova in una situazione totalizzante. E ogni intervento terapeutico, sociale o trattamentale per il suo re-inserimento nella società intende realizzarlo. Ecco, tra i molteplici percorsi possibili uno tra i più rilevanti è la sperimentazione teatrale, in tutte le sue sfaccettature.

Il senso più ampio del disagio si differenzia, per la sua indeterminatezza, dalla definizione di devianza e delinquenza, in cui già all'origine si è organizzato un comportamento di risposta socialmente non accettabile. Ma è la diversità dell'Altro, con le sofferenze che può provocare, a fondare l'esistere dell'esperienza teatrale stessa, possibile solo nel distinguersi di un attore e di uno spettatore. L'Alterità riconosciuta può dunque farsi specchio in cui affermare liberamente la propria e l'altrui pluralità. Nell'attuale fenomenologia teatrale, solo alcune esperienze artistiche si fanno realmente carico del rapporto con il disagio. Le situazioni più feconde sono quelle del teatro agito, in cui l'attenzione si orienta alle dinamiche di processo, in particolar modo quelle relazionali, piuttosto che alle istanze produttive. È questa la tipologia di teatro che utilizza la propria esperienza per delineare un processo di cambiamento, consentendo a chi ne è coinvolto – gli attori teatrali non professionisti, gli attori-detenuti – un concetto di normalità.

Ma ciò porta con sé il problema principale di realtà complesse ed estreme come quelle dell'handicap fisico e mentale, ma anche di soggetti a rischio perenne di perpetuazione della devianza: il rischio della separazione, quella distanza soggettiva ed oggettiva che già di per sé esclude qualsiasi possibilità

di confronto umano, sul piano sociale collettivo. Al fine di alimentare una cultura del dialogo attraverso il gesto, il teatro sociale può giocare un ruolo fondamentale nello sviluppo di un fitto sistema di relazioni, favorendo quindi un approccio capace di accogliere e comprendere l'eterogeneità dell'esistente. Il ruolo del teatro è perciò quello di insegnare un dialogo, l'ascolto di sé e dell'Altro, generando così contesti favorevoli all'incontro tra soggettività differenti, per cultura, condizione, etnia, status.

Il teatro sociale che si rivolge al margine, al disagio, per progredire nel suo percorso proattivo deve quindi porsi una serie di obiettivi concreti, un numero di azioni da implementare per diffondere la sua cultura e comunicare la sua *mission* relazionale. Per incrementare la comprensione della società ai suoi mezzi espressivi, e ai risultati raggiunti. Questi i vari *step* che si rendono prioritari, al fine di rendere diffusa una "cultura del disagio" sempre più scevra da stereotipi e pregiudizi:

- il sostegno ed il consolidamento delle attività di produzione teatrale di qualità, impiegando sempre con più frequenza il teatro come mezzo di socializzazione, in particolare per la popolazione detenuta;
- il consolidamento di un *network* di penitenziari e delle case circondariali coinvolte nel Progetto Teatro e Carcere;
- la promozione della conoscenza dell'esperienza positiva di teatro in carcere, attraverso la diffusione di pratiche comunicative efficaci a tutto il territorio;
- il sostegno delle iniziative di spettacolo "sociale" rivolte alle giovani generazioni, e soprattutto tutte quelle attività culturali di supporto ai problemi del disagio;
- il sostegno delle attività di spettacolo con valenza terapeutica, dirette al disagio psichico e fisico.

Tuttavia, le esperienze di teatro in carcere, il loro continuo svilupparsi e moltiplicarsi (anche a seguito di un maggior e più generalizzato impegno del mondo del teatro ad intervenire attivamente nei territori del disagio [Marino,

2006]), ed in certi casi il loro successo vengono ancora, ed in numerose circostanze, percepite in maniera conflittuale, non di rado anche dal personale di sorveglianza. Di fatti, quella che si pone è un questione strettamente legata ad un modello culturale e sociale cui adeguarsi. Il dibattito che si crea è molto acceso, e diverse sono le questioni fondamentali su cui c'è urgenza di riflessione.

La società odierna si proclama luogo dell'uguaglianza dei diritti, delle pari uguaglianze, delle autonomie: ma anche questa definizione è un *label* che la collettività dà a se stessa, omettendo le incongruenze e i margini: emergono sempre nuovi bisogni ed esigenze che richiedono un'urgente risposta, ma alla quale la società stessa – con il suo riprodurre coatto delle medesime dinamiche diventate ormai stereotipi della sua sopravvivenza – non riesce a fornire una risposta adeguata. Si moltiplicano dunque i fenomeni di esclusione, le pratiche di *ingroups-outgroups*, la non comprensione dell'Altro in un *frame* che al contrario è sempre più intersoggettivo. E a cui si risponde spesso con la violenza, tacita o esplicita, proprio nel tentativo di reprimere ciò che appare portatore di violenza e di tendere verso una costante omologazione.

Il carcere, con le sue dinamiche di esclusione, i suoi problemi di sovraffollamento e fatiscenza, con le sue contraddizioni tenta di “ricostruire” il recluso per prepararlo a varcare un confine. All'incontro con tutto quello che sta nella dimensione di senso della vita quotidiana, attraverso l'implementazione di una serie di pratiche sociali, tra cui le tecnologie del Sé. Il principio da cui parte la riflessione, è la considerazione che se la soglia pone una duplicità (un di qua ed un di là), non si può essere gli stessi individui da entrambi i lati. Tutto oltrepassa un limite, anche il più piccolo gesto. Ma ciò che accade lo si può scorgere concretamente solo un attimo dopo, quando il gesto non ancora del tutto definito si è formalizzato nell'azione.

Tuttavia, rimane principale il quesito sui risultati dell'esperienza. Se, cioè, il fare teatro in carcere abbia in sé motivazioni tali da favorire fino in fondo la socializzazione dei detenuti, proprio una volta varcata la soglia. Se il teatro in carcere sia davvero utile a restituire ai reclusi una nuova e concreta

possibilità di re-inserimento nella vita quotidiana, parificando gli intenti del teatro al valore di altre attività di socializzazione quali possono essere l'istruzione o il lavoro.

Ma il detenuto, una volta fuori dalle mura, diventa vittima della società e della violenza: il soggetto subisce la società, sia dentro che fuori dal carcere. Fuori, esperisce la non accoglienza, la condizione stessa di recluso, il rifiuto della sua identità a fronte dell'etichettamento che si porta dietro. È lo stesso tipo di rifiuto che ha subito al di qua del limite, in cui in suo Self è stato esperito soltanto in parte, e si è fatto tutt'uno con il suo essere detenuto in una cornice totalizzante, accorrandosene su di sé l'immagine. Il carcere è separazione, divisione, auto-conservazione delle sue pratiche in un circolo vizioso che si autoalimenta. È espressione della logica dello sguardo, sinonimo del Potere del controllo totale e assoluto, di segregazione e separazione dei soggetti. Definisce se stesso, e quindi chi interagisce al suo interno, per negazione e per sottrazione. Si struttura nell'impedimento dei meccanismi di partecipazione, apertura, libera intersoggettività ed espressione del Self. E quando guarda verso l'esterno rischia di farlo con rinuncia, cercando di offuscare la propria immagine di "Altro da sé". Tuttavia, non può – pena la sua stessa sopravvivenza – smettere di rivolgere il suo sguardo fuori, ed in questo senso si realizzano i percorsi di riabilitazione e reinserimento, si cercano le relazioni con quell'esterno che nega e rifiuta. A partire dalla riforma penitenziaria del 1975, non a caso, si è sempre più riconosciuta l'importanza delle relazioni con l'esterno, e si è teso ad intendere l'istituto di reclusione non solo come sinonimo di pena, ma anche come produttore di momenti di partecipazione, di ricucitura dei rapporti con la realtà esterna.

Si viene in tal modo a creare una continua tensione dialogica tra il dentro ed il fuori. Il detenuto che esce dal carcere, quante possibilità ha di gestire la definizione della situazione? Come percepisce il suo Sé, una volta fuori? Se non è stato possibile ridefinire il suo Self nel valore dell'incontro con la sua identità primaria prima, e con gli altri poi, come può essere in grado di partecipare alla vita collettiva oltre lo stigma?

Due nodi critici fondamentali chiedono ancora di essere sciolti.

Per prima cosa, lo stigma che ancora caratterizza gli attori-detenuiti, che per la società spesso sono fenomeni di costume se non, semplicemente, delinquenti. Il penitenziario appare ancora il luogo della non-identità, soprattutto a causa dell'etichettamento pubblico che persiste anche una volta scontata la pena. Il perdurare di questo, la difficoltà concreta ad emergervi finiscono per implicare una sorta di non-definitezza della misura espiativa.

L'individuo, nel palcoscenico della vita quotidiana, è un personaggio portato in scena dall'individuo come attore: la recita della messa in scena è quella del deviante che sconta una pena per rimediare ai suoi errori sociali. Il ruolo agito è quindi una seconda identità, un Self disegnato e adattato nella fattispecie concreta di un *frame* totalizzante. Ma il dramma recitato ha un significato che non può che essere duplice: uno è relativo alla dimensione esperienziale, dell'esistenza concreta e reale, in cui il soggetto interagisce con altri individui. L'altro è il dramma fittizio che riguarda il Self, inteso non come attore ma come oggetto/personaggio più o meno coerente con la propria individualità più profonda. Tuttavia, la metafora teatrale deve fermarsi qui, la cornice di azione non è quella fittizia del teatro. Nella rappresentazione sulla scena teatrale, un personaggio può uscire sconfitto, sancendo di fatto il trionfo dell'individuo come attore. Ma nella drammaturgia del Self, la sconfitta è una disfatta per il Self nella sua interezza. Ed un Sé impossibilitato ad esprimere se stesso è un sé parziale, sconfitto, così come lo è un sé declinato solamente in base al suo attributo di devianza. È un Self cui viene negato l'accesso ad una "carriera ordinaria" nell'interazione con gli altri simili, nella cornice della vita quotidiana. Inoltre, una rappresentazione teatrale è in grado di sfidare davvero la platea soltanto quando si trova di fronte un pubblico che già è disposto a mettere in discussione se stesso. Se il pubblico fosse davvero pronto ad accettare nuove interpretazioni della realtà, ad esserne consapevole, potrebbe ricomporsi una visione del quotidiano che appare, al contrario, sempre più frantumata. Ma al termine dello spettacolo, che cosa è quello che resta?

“Il ricordo del divertimento svanisce presto, ma anche l’emozione intensa svanisce e i contenuti validi si logorano. Quando emozione e contenuto si incontrano con l’esigenza del pubblico di vedere con maggiore chiarezza dentro di sé, allora qualcosa nella mente brucia. L’evento imprime a fuoco nella memoria un profilo, un gusto, una traccia, un odore, un’immagine. Ciò che resta di un dramma è l’immagine centrale, il suo profilo, che corrisponderà, se i diversi elementi sono ben miscelati, al suo significato più profondo; quella forma sarà l’essenza di quello che il dramma vuole comunicare.”¹⁶⁹

La seconda questione riguarda ancora la domanda se il fare teatro all’interno di una cornice reclusiva possenga davvero reali motivazioni legate alla socializzazione dei detenuti, a partire dall’impostazione della Legge Gozzini che istituisce la cosiddetta riabilitazione post detenzione.

Nelle intenzioni del legislatore il lavoro è, per i detenuti, sia un diritto sia un potenziale generatore di opportunità da cogliere una volta fuori. L’intento nasconde una duplice valenza: l’acquisizione di competenze professionali è senza dubbio motivo di facilitazione per un futuro reinserimento nel tessuto sociale, ma lo svolgimento di un’attività dentro il carcere diventa anche il modo per spezzare la *routine* e per lasciare gli spazi della cella per qualche ora al giorno. Non è però possibile soprassedere sul fatto che, molte volte, le attività lavorative cui si dedicano i detenuti sono sì funzionali, ma scarsamente qualificanti (attività tecniche, domestiche ecc...). Di fatto, la filosofia dell’istituzione carceraria finisce per essere anche il riempitivo del tempo da trascorrere, appiattito nell’unica dimensione dell’attesa della fine della pena [Paone, 2007].

L’attività teatrale non è paragonabile per la metodologia adottata ad un corso, che mediamente tutti possono essere in grado di frequentare, ed allo stesso tempo deve essere seriamente preso in considerazione (e non ridurlo a

¹⁶⁹ P. Brook, *Lo spazio vuoto*, Bulzoni Editore, Roma, 1998, pag. 143.

mero passatempo): è uno spazio di libertà che deve infrangere i luoghi comuni. Il punto sta nel grande risalto dato alle esperienze formative in carcere rispetto allo scetticismo, o al fraintendimento del significato, attribuiti alle *performance* teatrali con i detenuti-attori.

Può l'attività teatrale intrapresa diventare una professione da spendere nel mondo esterno? O rischia di creare false illusioni? Come trasformare l'esperienza teatrale in progetto di formazione e lavoro sul lungo periodo? Quali sono gli aspetti da potenziare, per facilitare l'integrazione in un percorso personale e professionale nella società?

Oggi, oggetto dell'azione artistica è solo l'individuo socialmente debole all'interno dell'istituzione (il detenuto, il folle, l'Amleto di turno), oppure è l'istituzione stessa e soprattutto la comunità sociale circostante? Il problema in definitiva forse non è quello del teatro in sé, ma che cosa è, cosa rappresenta, come è visto e percepito il carcere stesso nella società odierna. Comprendere cosa oggi questo sia per la collettività ci abitua a pensare che ruolo possa davvero assumere una pratica teatrale all'interno di un'istituzione totale. E la riflessione deve spostarsi su un nuovo livello di educazione della collettività alla cultura, prodotta in tutte le sue forme. In una diversa dimensione culturale e di senso.

Il problema non è in definitiva il detenuto ed il suo re-inserimento, ma le condizioni sociali, le relazioni che troverà fuori dalla condizione "protettiva" degli istituti di pena. E la questione primaria ha a che fare non soltanto con il riscatto e la libertà, ma con la dignità. La dignità è una sorta di regalità dell'individuo. Attiene al suo più profondo sé, in quanto essere umano.

"Al primo segnale diamo il nome di *dignità*. Chiamiamo così oggi, almeno nella piccola parte del mondo in cui viviamo, con un termine indefinito e anche oscuro, la nostra differenza con qualunque altro essere di questo mondo, quel marchio che l'uomo, il singolo uomo, si attribuisce come un tatuaggio genetico inalienabile, inalienabile al punto da essere

posto, in questa nuova prospettiva, come limite della vendetta sociale nell'applicazione del castigo.

La *dignità* è una sorta di *regalità* dell'individuo. Qualcuno ci ricorda che questo marchio è quel segno inspiegabile che Dio, all'inizio, aveva posto su Caino per distinguerlo, ma anche per proteggerlo. E i fatti delle 'origini' ci dicono che la nostra discendenza è da Caino: nessuno è Abele."¹⁷⁰

Quello che il teatro sociale rende comunque manifesto, è "l'oscura nobiltà di ognuno" [Buscarino, 2010], siano essi Caino o Abele, uomini o donne, folli, detenuti, emarginati. Che sia l'atto teatrale dentro o fuori il carcere, la ritualità della rappresentazione - il rito originario - che si fa pratica sociale relazionale tocca gli individui tutti, li coinvolge proprio perché siamo tutti figli di Caino. È una piccola verità da cui può prendere forma ogni possibilità di salvezza personale. Ed è quella soggettività che, tra il buio e la luce della scena, si manifesta nella verità della domanda che si fa narrazione, rappresentazione teatrale, e che restituisce attenzione all'anonimato esistenziale di chi dimora abitualmente i margini.

¹⁷⁰ M. Buscarino, *Il segno inspiegabile*, Titivillus, Pisa, 2008, pgg. 17-18.

BIBLIOGRAFIA

Arendt H. (1958), *The Human Condition*, University of Chicago Press, Chicago; [tr. it. *Vita Activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano, 1964].

Arendt H. (1978), *The Life of the Mind*, Harcourt Brace Jovanovich, London-New York; [tr. it. *Le vie della mente*, Il Mulino, Bologna, 1987, edizione consultata 2009].

Armatine W.T. (2007), *Revisiting Deviance and its Relevance: a Conceptual History and Some Recent Applications in Discussion of Violence and Institutional Social Control*, in "Symbolic Interaction", Vol. 30, N. 3.

Artaud A. (1938), *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris; [tr. it. *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 1968, edizione consultata 2000 (2004)].

Barba E. (1993), *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna, edizione consultata 2004.

Barbero Avanzini B. (1988), *Nella prospettiva micro: l'interazionismo simbolico*, in Bovone L., Rovati G. (a cura di), *Sociologie micro sociologie macro*, Vita e Pensiero, Milano, edizione consultata 1993.

Basaglia F. (1968), *Le istituzioni della violenza*, in Basaglia F. (a cura di), *L'istituzione negata*, Einaudi, Torino, edizione consultata Baldini & Castoldi, Milano, 1998.

Basaglia F. (1981), *Scritti I, 1953-1967. Dalla psichiatria fenomenologica all'esperienza di Gorizia*, Einaudi, Torino.

Basaglia F. (1982), *Scritti II, 1968-1980. Dall'apertura del manicomio alla nuova legge sull'assistenza psichiatrica*, Einaudi, Torino.

Basaglia F. (2000), *Conferenze brasiliane*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

Basaglia F. (a cura di) (1967), *Che cos'è la psichiatria?*, Amministrazione Provinciale di Parma, edizione consultata Baldini & Castoldi, Milano, 1997.

Basaglia F. (a cura di) (1968), *L'istituzione negata*, Einaudi, Torino, edizione consultata Baldini & Castoldi, Milano 1998.

Basaglia F., Ongaro Basaglia F. (1968), *Postfazione*, in Goffman E., *Asylums*, Einaudi, Torino, edizione consultata 2003.

Bateson G. (1972), *Steps to an Ecology of Mind. Collected essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution and Epistemology*, Chandler Publishing Company, London; [tr. it. *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano, 1977, edizione consultata 2006].

Bauman Z. (1998), *Globalization: the Human Consequences*, Columbia University Press, New York; [tr. it. *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Laterza, Roma-Bari, 2001].

Bauman Z. (1999), *In Search of politics*, Polity Press, Cambridge; [tr. it. *La solitudine del cittadino globale*, Feltrinelli, Milano, 2000].

Bauman Z. (2000), *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge; [tr. it. *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari, 2002].

Bauman Z. (2005), *Liquid Life*, Polity Press, Cambridge; [tr. it. *Vita Liquida*, Laterza, Roma-Bari, 2006].

Becker H. S. (1963), *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*, Free Press, Glencoe; [tr. it. *Outsiders. Saggi di sociologia della devianza*, Edizioni Gruppo Abele, Torino, 1987, edizione consultata 2007].

Becker H. S. (1982), *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley; [tr. it. *I mondi dell'arte*, Il Mulino, Bologna, 2004].

Becker H. S. (1988), *Herbert Blumer's Conceptual Impact*, in "Symbolic Interaction", Vol. 11, N. 2.

Becker H. S. (1998), *Tricks of the Trade. How to Think about Your Research while You're Doing It*, University of Chicago Press, Chicago; [tr. it. *I trucchi del mestiere*, Il Mulino, Bologna, 2007].

Becker H.S. (2003), *The Politics of Presentation: Goffman and Total Institutions*, in "Symbolic Interaction", Vol. 26, N. 4.

Becker H.S., McCall M.M. (ed. by) (1990), *Symbolic Interaction and Cultural Studies*, The University of Chicago Press, Chicago-London.

Bellatalla L. (1979), *Uomo e ragione in William James*, Istituto di Filosofia dell'Università di Pisa, Pisa.

Benjamin W. (1936), *Das Kunstwert im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Zeitschrift für

Sozialforschung, Suhrkamp, Frankfurt am Main; [tr. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino, 1966, edizione consultata 2000].

Berger P.L. (1978), *The Problem of Multiple Realities: Alfred Schütz and Robert Musil*, in Luckmann T. (ed. by), *Phenomenology and sociology*, Penguin, Harmondsworth, New York, 1978.

Berger P.L., Berger B. (1975), *Sociology. A Biographical Approach*, Basic Books, New York; [tr. it. *Sociologia. La dimensione sociale della vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna, 1977].

Berger P.L., Luckmann T. (1966), *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Doubleday and Co., New York; [tr. it. *La realtà come costruzione sociale*, Il Mulino, Bologna, 1969 (2003)].

Bernardi C. (2004), *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma.

Bernardi C., Cuminetti B., Dalla Palma S. (a cura di) (2000), *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, Euresis, Milano.

Berten A. (2006), *Intervista a Michel Foucault (1981)*, in "Aut Aut", luglio-settembre, N. 331, pp. 55-66.

Bettetini G., De Marinis M. (1977), *Teatro e comunicazione*, Guaraldi, Rimini.

Bichi R. (2002), *L'intervista biografica. Una proposta metodologica*, Vita e Pensiero, Milano.

Blumer H. (1962), *Society as Symbolic Interaction*, in Rose A. M. (ed. by), *Human Behavior and Social Processes*, Houghton Mifflin, Boston; [tr. it. *La società come interazione simbolica*, in Ciacci M., *Interazionismo simbolico*, Il Mulino, Bologna, 1983].

Blumer H. (1969), *Symbolic Interactionism. Perspective and Method*, Prentice Hall, Englewood Cliffs-New Jersey; [tr. it. *Interazionismo Simbolico. Prospettiva e metodo*, Il Mulino, Bologna, 2008].

Blumer H. (1980), *Mead and Blumer: The Convergent Methodological Perspectives of Social Behaviorism and Symbolic Interactionism*, in "American Sociological Review", Vol. 45, N. 3.

Bodei R. (2000), *Le logiche del delirio*, Laterza, Roma-Bari.

Bodei R. (2002), *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Feltrinelli, Milano, 2002.

- Borgna E. (2008), *Nei luoghi perduti della follia*, Feltrinelli, Milano.
- Bovone L. Rovati G. (a cura di) (1988), *Sociologie micro sociologie macro*, Vita e Pensiero, Milano, edizione consultata 1993.
- Brook P. (1968), *The Empty Space*, Mc Gibbon & Knee, London; [tr. it. *Lo spazio vuoto*, Bulzoni Editore, Roma, 1998].
- Brook P. (1993), *The Open Door. Thoughts on Acting and Theatre*, Parthenon Books, New York; [tr. it. *La porta aperta*, Einaudi, Torino, 1993, edizione consultata 2005].
- Burke K. (1945), *A Grammar of Motives*, Prentice-Hall, New York, edizione consultata University of California Press, Berkeley, 1969.
- Burke K. (1950), *A Rethoric of Motives*, Prentice-Hall, New York.
- Buscarino M. (2008), *Il segno inspiegabile*, Titivillus, Pisa.
- Callero P.L. (2003), *The Sociology of the Self*, in “Annual Review of Sociology”, Vol. 29.
- Cambria F. (2001), *Corpi all'opera. Teatro e scrittura in Antonin Artaud*, Jaca Book, Milano.
- Capitta G., Servillo T. (2008), *Interpretazione e creatività*, Laterza, Roma-Bari.
- Cappa F. (a cura di) (2009), *Foucault come educatore. Spazio, tempo, corpo e cura nei dispositivi pedagogici*, Franco Angeli, Milano.
- Cappelletto M., Lombroso A. (a cura di) (1976), *Carcere e società*, Marsilio Editori, Venezia.
- Caputo G. (2010), *Carcere e diritti sociali*, Cesvot, Firenze.
- Cavallo M. (1996), *Teatro come tecnologia del sé*, in “Informazione in psicologia, psicoterapia, psichiatria”, N. 27, pp. 9-17.
- Cerulo M. (2006), *Il problema della realtà nella sociologia di Erving Goffman*, Daedalus, N. 19.
- Charmaz K. (2006), *Constructing Grounded Theory. A Pratical Guide Through Qualitative Analysis*, Sage, London.

Ciacci M. (1979), *Gli insegnamenti di Chicago: G.H. Mead l'interazionismo simbolico*, in "Rassegna italiana di sociologia", anno XIII, N. 2.

Ciacci M. (1983), *Significato e interazione: dal behaviorismo sociale all'interazionismo simbolico. Introduzione* in Ciacci M. (a cura di), *Interazionismo simbolico*, Il Mulino, Bologna.

Ciacci M. (a cura di) (1983), *Interazionismo simbolico*, Il Mulino, Bologna.

Ciacci M., Gualandi V. (a cura di) (1977), *La costruzione sociale della devianza*, Il Mulino, Bologna.

Ciccarelli R. (2007), *Foucault e le società dei controlli. Il contributo dei surveillance studies*, in "Conflitti globali", N.5.

Ciucci R. (2005), *La comunità inattesa*, SEU, Pisa.

Civita A. (1982), *La filosofia del vissuto: Brentano, James, Dilthey, Bergson, Husserl*, Unicopli, Milano.

Cooley C.H. (1902), *Human Nature and the Social Order*, Scribner's, New York, edizione rivisitata 1922, edizione consultata Transaction Publishers, New Brunswick-London, 1983 (2005).

Cooley C.H. (1909), *Social Organization. A Study of the Larger Mind*, Scribner's, New York, edizione consultata Free Press, Glencoe, 1956; [tr. it. *L'organizzazione sociale*, Edizioni di Comunità, Milano, 1963].

Crane D. (1992), *The Production of Culture*, Sage, Newbury Park; [tr. it. *La produzione culturale*, Il Mulino, Bologna, 1997].

Crespi F. (2003), *Manuale di sociologia della cultura*, Laterza, Roma-Bari.

Cruciali F., Falletti C. (a cura di) (1986), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Il Mulino, Bologna.

D'Alessandro R. (2008), *Lo specchio rimosso. Individuo, società, follia da Goffman a Basaglia*, Franco Angeli, Milano.

D'Angeli C. (2004), *Forme della drammaturgia: definizioni ed esempi*, UTET, Torino.

Dal Lago A. (2000), *La produzione della devianza. Teoria sociale e meccanismi di controllo*, Ombre Corte, Verona.

Dal Lago A. (2003), *Prefazione a Goffman E., Asylums*, Einaudi, Torino.

Dalla Palma S. (2000), *Momenti e modelli della transizione teatrale*, in Bernardi C., Cuminetti B., Dalla Palma S. (a cura di), *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, Euresis, Milano.

Dazzi N. (1981), *Introduzione a Dazzi N. (a cura di), William James. Antologia di scritti psicologici*, Il Mulino, Bologna.

Dazzi N., (a cura di) (1981), *William James. Antologia di scritti psicologici*, Il Mulino, Bologna.

De Castro A. (2003), *Introduction to Giorgi's Existential Phenomenological Research Method*, in "Psicologia desde el Caribe: revista del Programa de Psicología de la Universidad del Norte", N. 11.

De Lillo A. (a cura di) (2010), *Il mondo della ricerca qualitativa*, UTET, Novara.

De Marinis M. (1982), *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano.

De Marinis M. (1984), *L'esperienza dello spettatore: fondamenti per una semiotica della ricezione teatrale*, Università degli Studi di Urbino, Urbino.

De Marinis M. (1987), *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Bompiani, Milano, edizione consultata 2000.

De Marinis M. (1994), *Capire il teatro*, La casa Usher, Firenze.

Demartis L. (a cura di) (1998), James W., *Il flusso di coscienza. I principi di psicologia, i capitoli IX e X*, Bruno Mondadori, Milano.

Denzin N. (2009), *L'eredità interazionista*, in "Sociologia e ricerca sociale", N. 90.

Deriu F. (1999), *Lo "spettro ampio" delle attività performative*, in Schechner R., *Magnitudini della performance*, Bulzoni editore, Roma.

Dubbini R. (1986), *Le architetture delle prigioni. I luoghi e il tempo della punizione (1700-1880)*, Franco Angeli, Milano.

Duranti A. (ed. by) (2001), *Key Terms in Language and Culture*, Blackwell Publishers, Malden (Mass), Oxford; [tr. it. A. Duranti (a cura di), *Culture e discorso. Un lessico per le scienze umane*, Meltemi, Roma, 2002].

Durkheim É. (1895), *Les règles de la méthode sociologique*, Alcan, Paris; [tr. it. *Le regole del metodo sociologico. Sociologia e filosofia*, Edizioni di

Comunità, Milano, 1996, edizione consultata Edizioni di Comunità, Torino, 2001].

Durkheim É. (1912), *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Alcan, Parigi; [tr. it. *Le forme elementari della vita religiosa*, Edizioni di Comunità, Milano, 1963, edizione consultata Meltemi, Roma, 2005].

Durkheim É. (1983), *De la division du travail social*, Alcan, Parigi; [tr. it. *La divisione del lavoro sociale*, Edizioni di Comunità, Milano, edizione consultata Edizioni di Comunità, Torino, 1999].

Elam K. (1988), *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London-New York; [tr. it. *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bologna, 1988, (2004)].

Foucault M. (1961), *Histoire de la folie à l'âge classique*, prima edizione Plon, Paris, seconda edizione Gallimard, Paris, 1972; [tr. it. *Storia della follia nell'età classica*, Rizzoli, Milano, 1973, edizione consultata 2002].

Foucault M. (1974), *Locura, una questão de poder*, in "Jornal do Brasil", 12 novembre, ripreso in *Dits et écrits (1954-1988)*, Édition Gallimard, Paris, 1994; [tr. it. *Follia e psichiatria. Detti e scritti (1957-1984)*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2006].

Foucault M. (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris; [tr. it. *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino, 1976, edizione consultata 2005].

Foucault M. (1976), *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Gallimard, Paris; [tr. it. *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano, 1978, edizione consultata 2008].

Foucault M. (1984 a), *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*, Gallimard, Paris; [tr. it. *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità 2*, Feltrinelli, Milano, 1984, edizione consultata 2008].

Foucault M. (1984 b), *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*, Gallimard, Paris; [tr. it. *La cura di sé. Storia della sessualità 3*, Feltrinelli, Milano, 1985, edizione consultata 2004].

Foucault M. (1988), *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*, The University of Massachusetts Press, Amherst; [tr. it. *Tecnologie del Sé*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992, (2005)].

Foucault M. (1994), *Dits et écrits (1954-1988)*, Édition Gallimard, Paris; [tr. it. *Follia e psichiatria. Detti e scritti (1957-1984)*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2006].

Foucault M. (1997), *Il faut défendre la société: Cours au Collège de France (1975-1976)*, Gallimard, Paris; [tr. it. *Bisogna difendere la società*, Feltrinelli, Milano, 1998, edizione consultata 2009].

Foucault M. (1999), *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Seuil/Gallimard, Paris; [tr. it. *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-75)*, Feltrinelli, Milano, 2000, edizione consultata 2007].

Fusini N. (2010), *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Mondadori, Milano.

Gallino L. (1978), *Dizionario di sociologia*, UTET, Torino, edizione consultata 2006.

Garfinkel H. (1956), *Conditions of Successful Degradation Ceremonies*, in "The American Journal of Sociology", N. 61.

Gargani A.G., Iacono A.M. (2005), *Mondi intermedi e complessità*, ETS, Pisa.

Gattamorta L. (2010), *La società e i suoi simboli*, Carocci, Roma.

Geertz C. (1973), *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, Basic Books, New York; [tr. it. *Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna, 1988, edizione consultata 1998].

Geertz C. (1983), *Local Knowledge. Further Essays in Interpretative Anthropology*, Basic Books, New York; [tr. it. *Antropologia interpretativa*, Il Mulino, Bologna, 1988].

Gennaro G. (1991), *Manuale di sociologia della devianza*, Franco Angeli, Milano.

Giannichedda M.G. (2000), *Introduzione a Basaglia F., Conferenze brasiliane*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

Giannoni M.T. (a cura di) (1994), *La scena rinchiusa*, Tracce Edizioni, Pontedera.

Giglioli P.P. (1989), *Rituale, interazione, vita quotidiana. Saggi su Goffman e Garfinkel*, Clueb, Bologna.

Giglioli P.P. (1993), *Introduzione a Goffman E., La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna, 1969 (2005).

Giglioli P.P., Dal Lago A. (1983), *L'etnometodologia e i nuovi stili sociologici*, in Giglioli P.P., Dal Lago A (a cura di), *Etnometodologia*, Il Mulino, Bologna.

Giglioli P.P., Dal Lago A. (a cura di) (1983), *Etnometodologia*, Il Mulino, Bologna.

Gilli G.A. (1968), *Una intervista: la negazione sociologica*, in Basaglia F. (a cura di), *L'istituzione negata*, Einaudi, Torino, edizione consultata Baldini & Castoldi, Milano, 1998.

Giorgi A. (1985), *Phenomenology and psychological research*, Duquesne University Press, Pittsburgh.

Goffman E. (1959), *Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday Anchor, New York; [tr. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna, 1969 (2005)].

Goffman E. (1961 a), *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Others Inmates*, Doubleday Anchor, New York; [tr. it. *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Einaudi, Torino, 1968, edizione consultata 2003 (2006)].

Goffman E. (1961 b), *Encounters. Two Studies in the Sociology of Interaction*, Bobbs-Merril, Indianapolis; [*Espressione e identità: gioco, ruoli, teatralità*, Mondadori, Milano, 1979, edizione consultata Il Mulino, Bologna, 2003].

Goffman E. (1963), *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, Prentice-Hall, N.J.; [tr. it. *Stigma. L'identità negata*, Laterza, Bari, 1970, edizione consultata Ombre Corte, Verona, 2003 (2008)].

Goffman E. (1967), *Interaction Ritual: essays in face-to-face behaviour*, Doubleday Anchor, New York; [tr. it. *Il rituale dell'interazione*, Il Mulino, Bologna, 1988].

Goffman E. (1969), *Strategic Interaction*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia; [tr. it. *L'interazione strategica*, Il Mulino, Bologna, 1971, edizione consultata 1988].

Goffman E. (1971), *Relations in Public: Microstudies of the Public Order*, Basic Books, New York; [tr. it. *Relazioni in pubblico. Microstudi sull'ordine pubblico*, Bompiani, Milano, 1981, edizione consultata Raffaello Cortina Editore, Milano, 2008].

Goffman E. (1974), *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Northeastern University Press; [tr. it. *Frame analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, Armando editore, Roma, 2001].

Goffman E. (1981), *Forms of Talk*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia; [tr. it. *Forme del parlare*, Il Mulino, Bologna, 1987].

Goldmann L. (1971), *La création culturelle dans la société moderne*, Edition Denoël; [tr. it. *La creazione culturale*, Armando Editore, Roma, 1974].

Gozzini M. (1994), *Dieci anni*, in Giannoni M.T. (a cura di), *La scena rinchiusa*, Tracce Edizioni, Pontedera.

Griswold W. (1994), *Cultures and Societies in a Changing World*, Pine Forge Press, Thousand Oaks, California; [ed. it. *Sociologia della cultura*, Il Mulino, Bologna, 2005].

Grotowski J. (1968), *Towards a Poor Theatre*, Jerzy Grotowski and Odin Theatrets Forlag, Holstebro; [ed. it. *Per un teatro povero*, Bulzoni Editore, Roma, 1970 (1993)].

Gubrium J.F., Holsteinn J.A. (2000), *The Self in a World of Going Concerns*, in "Symbolic Interaction", Vol. 23, N. 2.

Hall K. (2001), *Performatività/Performativity*, in Duranti A. (ed. by), *Key Terms in Language and Culture*, Blackwell Publishers, Malden (Mass), Oxford; [tr. it. A. Duranti (a cura di), *Culture e discorso. Un lessico per le scienze umane*, Meltemi, Roma, 2002].

Hannerz U. (1996), *Transnational Connections. Culture, People, Places*, Routledge, London-New York; [ed. it. *La diversità culturale*, Il Mulino, Bologna, 2001].

Hauser A. (1953), *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, (2 vols) C.H. Beck, Monaco; [tr. it. *Storia sociale dell'arte*, (4 volumi), Einaudi, Torino, 1955, edizione consultata 2001].

Heinich N. (2001), *La sociologie de l'art*, La Découverte, Paris; [tr. it. *La sociologia dell'arte*, Il Mulino, Bologna, 2004].

Hoëm I. (2001), *Teatro/Theater*, in Duranti A. (ed. by), *Key Terms in Language and Culture*, Blackwell Publishers, Malden (Mass), Oxford; [tr. it. A. Duranti (a cura di), *Culture e discorso. Un lessico per le scienze umane*, Meltemi, Roma, 2002].

Holstein J.A., Gubrium J.F. (ed. by) (2008), *Handbook of Constructionist Research*, The Guildford Press, New York – London.

Horkheimer M. (1947), *Eclipse of Reason*, Oxford University Press, New York; [tr. it. *Eclisse della ragione. Critica della ragione strumentale*, Einaudi, Torino, 1969, edizione consultata 2000].

Horkheimer M., Adorno T. (1944), *Dialektik der Aufklärung*, Social Studies Ass. inc., New York; [tr. it. *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, 1966, edizione consultata 1997].

Hughes E.C. (1971), *The Sociological Eye. Selected papers*, Aldine-Atherton, Chicago; [tr. it. *Lo sguardo sociologico*, Il Mulino, Bologna, 2010].

Iacono A.M. (2010), *L'illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, Bruno Mondadori, Milano.

Ignatieff M. (1978), *A Just Measure of Pain: Penitentiaries in the Industrial Revolution, 1780-1850*, Mac Millan, London; [tr. it. *Le origini del penitenziario*, Mondadori, Milano, 1982].

James W. (1890), *The principles of psychology*, Henry Holt and Company, New York; [tr. it. *I principi di psicologia*, Società Editrice Libreria, Milano, 1901].

James W. (1904), *Does Consciousness Exists?*, in "Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods", Vol.I, N.18.

James W. (1907), *Pragmatism: a New Name for Some Old Ways of Thinking*, Longmans, Green and Company, New York; [tr. it. *Pragmatismo. Un nome nuovo per vecchi modi di pensare*, Il Saggiatore, Milano, 1994].

James W. (1909), *Un universo pluralistico. Conferenze Hibbert al Manchester college sulla situazione filosofica attuale, Oxford 1909*, Marietti, Torino, 1973.

James W. (1986), *The Works of William James. Essays in Radical Empirism*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London.

Jedlowski P. (1986), *Il tempo dell'esperienza. Studi sul concetto di vita quotidiana*, Franco Angeli, Milano.

Jedlowski P. (1995), *Introduzione a Jedlowski P. (a cura di), A. Schütz, Don Chisciotte e il problema della realtà*, Armando Editore, Roma, edizione consultata 2002.

Jedlowski P., Leccardi C. (2003), *Sociologia della vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna.

Jervis G. (1976), *Manuale critico di psichiatria*, Feltrinelli, Milano.

Jervis G. (1997), *La conquista dell'identità. Essere se stessi, essere diversi*, Feltrinelli, Milano.

Kroskrity P.V. (2001), *Identità/Identity*, in Duranti A. (ed. by), *Key Terms in Language and Culture*, Blackwell Publishers, Malden (Mass), Oxford; [tr. it. A. Duranti (a cura di), *Culture e discorso. Un lessico per le scienze umane*, Meltemi, Roma, 2002].

La Mendola S. (2009), *Centrato e aperto. Dare vita a interviste dialogiche*, UTET, Novara.

La Torre M.A. (1994), *L'io comunitario nel pensiero di G.H. Mead*, Edizioni Scientifiche Italiane.

Laing R.D. (1959), *The Divided Self*, Tavistock Publications Limited, London; [tr. it. *L'io diviso. Studio di psichiatria esistenziale*, Einaudi, Torino, 1969, edizione consultata 2001].

Lemert E.M. (1951), *Social Pathology*, McGraw Hill, New York.

Lévi-Strauss C. (1958), *Anthropologie Structurale*, Plon, Paris; [tr. it. *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano, 1990, edizione consultata 2002].

Lundgren D.C. (2004), *Social Feedback and Self-Appraisals: Current Status of the Mead-Cooley Hypothesis*, in "Symbolic Interaction", Vol. 27, N. 2.

Malcovati F. (2004), *Stanislavskij. Vita, opere, metodo*, Laterza, Roma-Bari.

Maloy R. W. (1977), *The Don Quixote problem of multiple realities in Schutz and Castaneda*, in "Journal of the British Society for Phenomenology", Vol. 8 No.1.

Mancini A. (2008 a), *Il mestiere di Caino*, in Buscarino M., *Il segno inspiegabile*, Titivillus, Pisa.

Mancini A. (a cura di) (2008 b), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Titivillus, Pisa.

Manning P. (1991), *Drama as Life: the Significance of Goffman's Changing Use of the Theatrical Metaphor*, in "Sociological Theory", Vol.9, No.1.

Manning P. (1992), *Erving Goffman and Modern Sociology*, Polity Press, Cambridge.

Marcuse H. (1964), *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Beacon Press, Boston; [ed. it. *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino, 1967, edizione consultata 1999 (2004)].

Marino M. (a cura di) (2006), *Teatro e carcere in Italia*, Regione Toscana, edito in Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Titivillus, Corazzano, 2008.

Mathiesen T. (1987), *Kan fengsel forvares?*, Pax Forlag, Oslo; [tr. it. *Perché il carcere?*, Edizioni Gruppo Abele, Torino, 1996].

Matteucci I. (2001), *Introduzione. Il problema della realtà*, in Goffman E., *Frame Analysis*, Armando, Roma.

Mead G.H. (1913), *The Social Self*, in “The Journal of Philosophy. Psychology and Scientific Methods”, Vol. 10, N. 14.

Mead G.H. (1922), *A Behavioristic Account of the Significant Symbol*, in “Journal of Philosophy”, Vol. XIX, N. 6; [tr. it. *Un’interpretazione behavioristica del simbolo significante*, in Ciacchi M., *Interazionismo simbolico*, Il Mulino, Bologna, 1983].

Mead G.H. (1932), *The Philosophy of Present*, Open Court, Chicago; [tr. it. *La filosofia del presente*, Guida editori, Napoli, 1986].

Mead G.H. (1934), *Mind, Self and Society. From the Standpoint of a Social Behaviorist*, University of Chicago Press, Chicago; [ed. it. *Mente, sé e società*, Editrice Universitaria Barbera, Firenze, 1966].

Meyrowitz J. (1985), *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, Oxford University Press, New York; [tr. it. *Oltre il senso del luogo. L’impatto dei media elettronici sul comportamento sociale*, Baskerville, Bologna, 1995].

Molinari C. (1972), *Storia del teatro*, Mondadori, Milano; edizione rivista Laterza, Roma-Bari, 1996, edizione consultata 2005.

Monti E. (2008), *Ritratti di interazionisti simbolici americani*, Franco Angeli, Milano.

Morris C.H. (1966), *Introduzione. George H. Mead psicologo e filosofo sociale*, in Mead G.H., *Mente, Sé e Società*, Editrice Universitaria Barbera, Firenze.

Muzzetto L. (1997), *Fenomenologia, etnometodologia. Percorsi della teoria dell’azione*, Franco Angeli, Milano.

Muzzetto L. (2006), *Il soggetto e il sociale. Alfred Schütz e il mondo taken for granted*, Franco Angeli, Milano.

Muzzetto L., Segre S. (a cura di) (2005), *Prospettive sul mondo della vita. Sociologia fenomenologia ed etnometodologia: materiali per un confronto*, Franco Angeli, Milano, 2005.

Ongaro Basaglia F. (1968), *Rovesciamento istituzionale e finalità comune*, in Basaglia F. (a cura di), *L'istituzione negata*, Einaudi, Torino, edizione consultata Baldini & Castoldi, Milano, 1998.

Orioli W. (2001), *Il teatro come terapia*, Macro Edizioni, Diegaro di Cesena.

Orsenigo J. (2009), *Il gesto educativo come architettura*, in Cappa F. (a cura di), *Foucault come educatore. Spazio, tempo, corpo e cura nei dispositivi pedagogici*, Franco Angeli, Milano.

Overington M.A., Mangham I.L. (1982), *The Theatrical Perspective in Organizational Analysis*, in "Symbolic Interaction", Vol.5, N. 2.

Paone S. (2007), *Carcere e città. Nuove prospettive nello spazio urbano*, SEU, Pisa.

Park R.E. (1926), *Behind Our Masks*, in "Survey Graphic", N.56.

Park R.E. (1950), *Race and Culture*, The Free Press, Glencoe, Ill..

Perina R. (2008), *Per una pedagogia del teatro sociale*, Franco Angeli, Milano.

Perinbanayagam R.S. (1975), *The Significance of Others in the Thought of Alfred Schutz, G.H. Mead and C.H. Cooley*, in "The Sociological Quarterly", Vol. XVI, N. 4.

Perrotta R. (1988), *Pensiero sociologico e immagini della realtà. Interazionismo simbolico, Proust e Pirandello*, Edizioni del Prisma, Catania.

Perrotta R. (2005), *Cornici, specchi e maschere. Interazionismo simbolico e comunicazione*, Clueb, Bologna, 2005.

Protti M. (1995), *Alfred Schütz. Fondamenti di una sociologia fenomenologica*, Edizioni Unicopli/Cuesp, Milano.

Protti M. (a cura di) (2001), *Quotidianamente. Studi sull'intorno teorico di Alfred Schütz*, edizioni Pensa Multimedia, Lecce.

Prus R., Grills S. (2003), *The Deviant Mystique: Involvements, Realities and Regulation*, Praeger, Westport-Connecticut – London.

Punzo A. (2007), *L'Architetto dell'Impossibile*, in *Quale futuro per il teatro?*, Il Patalogo XXX Annuario del Teatro, Ubulibri, Milano.

Quadri F. (1999), *Robert Wilson o il teatro del tempo*, Ubulibri, Milano.

Rauty R. (2008), *Introduzione*, in Blumer H., *Interazionismo simbolico*, Il Mulino, Bologna.

Rawls A. (1987), *The Interaction Order sui Generis: Goffman's Contribution to Social Theory*, in "Sociological Theory", Vol.5, N.2.

Rella F. (2004), *Dall'esilio. La creazione artistica come testimonianza*, Feltrinelli, Milano.

Reynolds L.T., Herman-Kinney N.J. (ed. by) (2003), *Handbook of Symbolic Interactionism*, Rowman & Littlefield Publishers, Oxford.

Romania V. (2008), *Le cornici dell'interazione. La comunicazione interpersonale nei contesti della vita quotidiana*, Liguori, Napoli.

Rossi Ghiglione A. (2000), *Al margine cercando la luce e l'ombra. Appunti su teatro e disagio*, in Bernardi C., Cuminetti B., Dalla Palma S. (a cura di), *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, Euresis, Milano.

Rossi Ghiglione A. (a cura di) (1999), *Barboni. Il teatro di Pippo Del Bono*, Ubulibri, Milano.

Rossi Ghiglione A. (a cura di) (2007), *Fare teatro di comunità*, Elledici, Torino.

Rusche G., Kirchheimer O. (1939), *Punishment and Social Structure*, Columbia University Press, New York, Russel & Russel, New York, 1968; [tr. it. *Pena e struttura sociale*, Il Mulino, Bologna, 1978].

Santambrogio A. (2006), *Il senso comune. Appartenenze e rappresentazioni sociali*, Laterza, Roma-Bari.

Santoro E. (2010), *Ma sono uomini o detenuti? Lo stato di diritto oltre le mura del carcere*, in G. Caputo, *Carcere e diritti sociali*, Cesvot, Firenze.

Savarese N. (1992), *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Laterza, Roma-Bari, edizione consultata 2006.

Scabia G. (2008), *La soglia*, in Mancini A. (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Titivillus, Pisa.

- Schechner R. (1983), *Notizie, sesso e teoria della performance*, in Vicentini C. (a cura di), *Il teatro nella società dello spettacolo*, Il Mulino, Bologna.
- Schechner R. (1984), *La teoria della performance, 1970-1983*, Bulzoni editore, Roma.
- Schechner R. (1999), *Magnitudini della performance*, Bulzoni editore, Roma.
- Schechner R. (2002), *Performance Studies. An introduction*, Routledge, London.
- Schechner R. (2004), *Performance Theory*, Routledge, London.
- Schechner R., Schuman M. (ed. by) (1976), *Ritual, Play and Performance. Readings in the Social Science/Theatre*, Seabury Press, New York.
- Schmid T.J., Jones R.S. (1991), *Suspended Identity: Identity Transformation in a Maximum Security Prison*, in "Symbolic Interaction", Vol. 14, N. 4.
- Schütz A. (1932), *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt*, Springer-Verlag, Wien; [tr. it. *La fenomenologia del mondo sociale*, Il Mulino, Bologna, 1974].
- Schütz A. (1970), *Reflections on the Problem of Relevance*, Yale University Press, New Haven; [tr. it. *Il problema della rilevanza: per una fenomenologia dell'atteggiamento naturale*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1975].
- Schütz A. (1971 a), *Collected Papers*, M. Nijhoff, The Hague; [tr. it. Izzo A. (a cura di), *Saggi sociologici*, UTET, Torino, 1979].
- Schütz A. (1971 b), *Don Quixote and the Problem of Reality*, in Schütz A., *Collected Papers. Vol. II*, M. Nijhoff, The Hague; [tr. it. Jedlowski P. (a cura di), *A. Schütz, Don Chisciotte e il problema della realtà*, Armando, Roma, 1995, edizione consultata 2002]
- Schütz A., Luckmann T. (1973), *The structures of the Life-World*, Northwestern University Press, Evanston.
- Schwalbe M. (2009), *Framing the Self*, in "Symbolic Interaction", Vol. 32, N. 3.
- Sciolla L. (2002), *Sociologia dei processi culturali*, Il Mulino, Bologna.
- Silverman D. (2000), *Interpreting Qualitative Data*, Sage, London; [tr. it. *Manuale di ricerca sociale e qualitativa*, Carocci, Roma, 2008].

- Simmel G. (1908), *Zur Philosophie des Schauspielers*, Der Morgen, N. 2; [tr. it., *Filosofia dell'attore. Con un commento di Max Weber*, ETS, Pisa, 1998].
- Slavich A. (1968), *Mito e realtà dell'autogoverno*, in Basaglia F. (a cura di), *L'istituzione negata*, Einaudi, Torino, edizione consultata Baldini & Castoldi, Milano, 1998.
- Sparti D. (1996), *Soggetti al tempo. Identità personale tra analisi filosofica e costruzione sociale*, Feltrinelli, Milano.
- Sparti D. (2002), *Epistemologia delle scienze sociali*, Il Mulino, Bologna.
- Starace G. (1999 a), *Introduzione*, in Starace G. (a cura di), *L'uomo come esperienza. Identità, istinti, emozioni. Di William James*, L'Ancora, Napoli.
- Starace G. (a cura di) (1999 b), *L'uomo come esperienza. Identità, istinti, emozioni. Di William James*, L'Ancora, Napoli.
- Stone G. P. (1962), *Appearance and the Self*, in Rose H. M. (ed. by), *Human Behavior and Social Processes*, Houghton Mifflin, Boston; [tr. it. Stone G. P., *L'aspetto e il Sé*, in Ciacci M. (a cura di), *Interazionismo simbolico*, Il Mulino, Bologna, 1983].
- Straniero G. (2004), *Faccia a faccia. Interazione sociale e osservazione partecipante nell'opera di Erving Goffman*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Tarozzi M. (2008), *Che cos'è la grounded theory*, Carocci, Roma.
- Tessari R. (2004), *Teatro e antropologia. Tra rito e spettacolo*, Carocci, Roma.
- Tessari R. (2005), *Teatro e avanguardie storiche. Traiettorie dell'eresia*, Laterza, Roma-Bari.
- Thomas J. (1984), *Some Aspects of Negotiated Order, Loose Coupling and Mesostructure in Maximum Security Prisons*, in "Symbolic Interaction", Vol. 7, N. 2.
- Thomas W.I., Znaniecki F. (1918-1920), *The Polish Peasant in Europe and America*, University of Chicago Press, Chicago; [tr. it. *Il contadino polacco in Europa e in America*, Edizioni di Comunità, Milano, 1968].
- Toscano M. A. (a cura di) (2006), *Introduzione alla sociologia*, Franco Angeli, Milano.
- Trifiletti R. (1991), *L'identità controversa. L'itinerario di Erving Goffman nella sociologia contemporanea*, CEDAM, Padova.

Turner R.H. (1956), *Role-Taking, Role Stand-Point, and Reference-Group Behavior*, in "American Journal of Sociology", N. 61, pgg. 316-328; [tr. it. *L'assunzione del ruolo altrui, del relativo "standpoint e il comportamento in termini del gruppo di riferimento*, in Ciacci M. (a cura di), *Interazionismo simbolico*, il Mulino, Bologna, 1983].

Turner V. (1982), *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, New York; [tr. it. *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna, 1986].

Turner V. (1986), *The Anthropology of Performance*, in Turner E., *On the Edge of the Bush*, University of Arizona Press, Tucson; [tr. it. *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna, 1993].

Valentini V. (1984), *Professione cartografo*, in Schechner R., *La teoria della performance, 1970-1983*, Bulzoni editore, Roma.

Vascon N. (1968), *Introduzione documentaria* a Basaglia F. (a cura di), *L'istituzione negata*, Einaudi, Torino, edizione consultata Baldini & Castoldi, Milano, 1998.

Vicentini C. (a cura di) (1983), *Il teatro nella società dello spettacolo*, Il Mulino, Bologna.

Wallace R.A., Wolf A. (1999), *Contemporary Sociological Theory. Expanding the Classical Tradition, fifth edition*, Prentice-Hall, New Jersey; [tr. It. *La teoria sociologica contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2000 (2005)].